ARCHÄOLOGISCHE STUDIEN

IHREM LEHRER

HEINRICH BRUNN

ZUR FEIER SEINES

FÜNFZIGJÄHRIGEN DOCTORJUBILÄUMS

AM 20. MÄRZ 1893

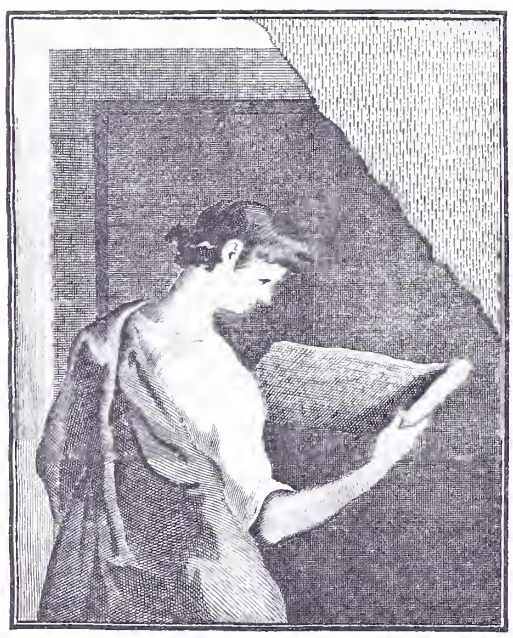
IN DANKBARER VEREHRUNG

DARGEBRACHT VON

ADOLF FURTWÄNGLER. GUSTAV KÖRTE.
ARTHUR MILCHHOEFER.

MIT 3 TAFELN UND 19 TEXTABBILDUNGEN

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1893



THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/archaologischest00furt

ARCHÄOLOGISCHE STUDIEN

IHREM LEHRER

HEINRICH BRUNN

ZUR FEIER SEINES

FÜNFZIGJÄHRIGEN DOCTORJUBILÄUMS

AM 20. MÄRZ 1893

IN DANKBARER VEREHRUNG

DARGEBRACHT VON

ADOLF FURTWÄNGLER. GUSTAV KÖRTE.
ARTHUR MILCHHOEFER.

MIT 3 TAFELN UND 19 TEXTABBILDUNGEN

N
744
B

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1893

INHALT

Seite

Körte, Gustav. Ueber eine altgriechische Statuette der Aphrodite aus der Necropole von Volsinii (Orvieto) 1

Milchhoefer, A. Zu griechischen Künstlern 35

Furtwängler, A. Zu den olympischen Skulpturen 67

Ueber

eine altgriechische Statuette der Aphrodite aus der Necropole von Volsinii (Orvieto).

Von

Gustav Körte.

Die auf Tafel I abgebildete Statuette wurde Ende October 1884 bei den von Herrn R. Mancini geleiteten Ausgrabungen am Südabhang des Stadthügels von Orvieto auf einem Grundstücke des Cav. Felici, welches nach den dort befindlichen Rohr- (canna) Pflanzungen den Namen „Cannicella“ führt, gefunden. Die Umstände, unter denen dieser Fund erfolgte, liessen keinen Zweifel daran, dass sich an der betreffenden Stelle, mitten in der Necropolis des alten Volsinii, eine Cultstätte befunden habe. Bald nach der Entdeckung, im November desselben Jahres, hatte ich Gelegenheit, die Fundstätte und die daselbst gefundenen Gegenstände zu besichtigen. Auf meine Anregung entschloss sich der um die Aufdeckung der Necropole von Orvieto so hoch verdiente Ingenieur R. Mancini die merkwürdige Anlage durch weitere Grabungen, deren Kosten das Secretariat unseres archäologischen Institutes in Rom übernahm, möglichst vollständig zu untersuchen. Dieselben fanden mit mehrfachen durch die Verhältnisse gebotenen Unterbrechungen im December 1884 und Januar 1885 statt. Die Fundstücke befinden sich gleich den früheren sämmtlich in dem Museum in der Opera del Duomo zu Orvieto; die Ausgrabungsstätte ist nach sorgfältiger Aufnahme der zu Tage gekommenen antiken Reste wieder zugeschüttet worden.

Ueber die Gesammtergebnisse der Ausgrabung habe ich in den Sitzungen des Institutes vom 30. Januar und 6. Februar 1885 berichtet unter Vorlegung des von Herrn Mancini aufgenommenen Planes und von Herrn Eichler angefertigter, von mir vor den Originalen revidirter Zeichnungen der wichtigsten Fundstücke. Die im *Bull. d. Inst.* 1885 S. 20f. in Aussicht gestellte Veröffentlichung in den *Annali* und *Monumenti* musste, da über die Tafeln zu Jahrgang 1885 bereits disponirt war, zunächst aufgeschoben werden. Inzwischen hatte schon in der Februar-Nummer der *Notizie degli scavi* 1885 Herr G. F. Gamurrini einen durch Zeichnungen der wichtigsten Fundstücke und Terrainaufnahmen illustrirten Bericht veröffentlicht (a. a. O. S. 33—39, Taf. II—V). Doch giebt die Abbildung des Hauptstückes, der Statuette der Aphrodite, eine ganz unrichtige Vorstellung von diesem kunst- und kulturgeschichtlich wichtigen Monumente

und ebenso muss ich Gamurrini's Urtheil über dasselbe und über die ganze Anlage für völlig irrig halten. Eine gründlichere Verwerthung des z. Th. auf Kosten des Institutes gewonnenen Materials erschien mir deshalb als wissenschaftliche Pflicht. Dem Entgegenkommen der Centraldirektion des archäologischen Institutes, welche mir die dem Institute gehörigen Zeichnungen zur Veröffentlichung überlassen hat, verdanke ich es, dass ich die alte Schuld zu dem Ehrentage des Altmeisters unserer Wissenschaft einlösen darf.

Um den richtigen Standpunkt zur Beurtheilung der Marmorstatuette zu gewinnen, deren kunstgeschichtliche Würdigung der Hauptzweck dieser Abhandlung ist, ist eine erneute eingehende Besprechung der Cultstätte selbst und der übrigen Fundstücke unumgänglich nothwendig.

Beschreibung der Anlage. (Fig. 1—4.)

Am Abhange des Stadthügels, ungefähr 140 m. von der steilen Wand des Felskegels entfernt, auf welchem Orvieto liegt, ist eine 10 m. breite Terrasse hergestellt. Eine Mauer aus ziemlich regelmässigen Tufquadern (in dem älteren Theil), durchschnittlich 0,34 dick, sicherte sie gegen das Nachrutschen des Erdreiches von oben her. Die Terrasse ist ungefähr nach Süden orientirt (mit einer Abweichung von 30° nach W.); der nach W. hin abfallende (s. Fig. 2) Fussboden ist aus gestampftem Lehm[1]) hergestellt über einem Fundament aus unregelmässigen Tufblöcken, ein gleiches scheint auch unter der Mauer vorhanden zu sein. Der Mittelpunkt der auf dieser Terrasse zu Zwecken des Cultus errichteten Anlage ist bei *C—D*. Hier fand sich, und zwar nach der bestimmten Angabe des Herrn Mancini in situ, die runde Basis aus Trachit (Fig. 1. u. 3, Taf. I, 4. 5), dicht daneben und zwar aufgerichtet und nach W. gewandt der Torso der Statuette Taf. I: zweifellos das Bild der hier verehrten Göttin, welches einst auf der Basis aufgestellt war (s. unten). Die letztere ruhte nach der Angabe des Herrn Mancini auf einem viereckigen 0,52 m. hohen, 0,60 breiten Tufblock, welcher (durch Einwirkung von Feuer?) so mürbe geworden war, dass er bei der Ausgrabung zerfiel (Fig. 2 und 3 zeigen ihn wieder ergänzt), das Ganze auf einer 0,30 hohen Stufe, welche sich, jedoch schmäler, nach linkshin fortsetzt und an ihrem Ende einen Ausschnitt zeigt, dessen Zweck unverständlich bleibt. Auch den der zu beiden Seiten der Basis erhaltenen (0,27 bzw. 0,18 hohen, 0,15 dicken) Mauerreste vermag ich nicht zu erklären. Unmittelbar neben dem Cultbild befindet sich ein aus einem grossen Tufblock bestehendes, an der Aussenseite durch einen Bewurf aus feinem Sand und Kalk

[1]) Bei 2 verzeichnet Mancini's Plan „un fondo di ziro al posto“, worüber ich keine näheren Notizen besitze.

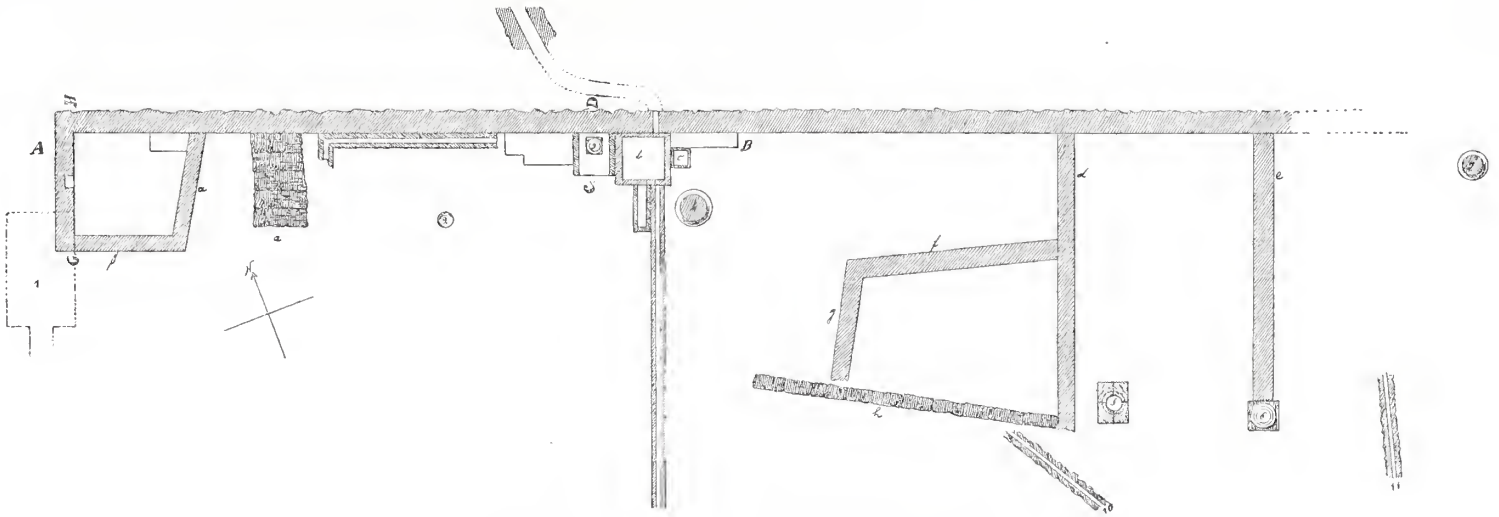


Fig. 1. Plan, aufgenommen und gezeichnet von R. Mancini. 1 : 200.

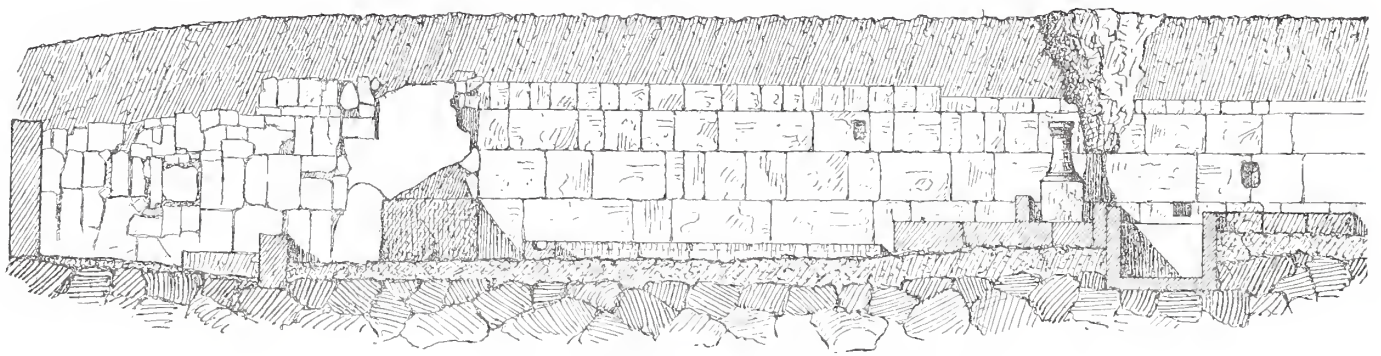


Fig. 2. Längsschnitt durch *A*—*B*. 1 : 100.

gedichtetes Wasserbassin *b* (Umfang im Innern 1,20 × 1 m., Tiefe 0,95, Dicke der Wände 0,12—0,15), daneben ein kleineres *c* (0,30 × 0,49 m.) ohne eigenen Wasser-Zu- und Abfluss. Jenem wurde das Wasser durch eine unterirdische, aus Tufblöcken unregelmässiger Form und Deckplatten von demselben Material hergestellten Leitung zugeführt, welche unmittelbar über dem Bassin an dessen rechtem Rande in einer 0,25 × 0,29 m. grossen viereckigen Oeffnung mündet. Dieselbe ist des starken Gefälles wegen in einem spitzen Winkel geführt, sie beschreibt von der Mauer aufwärts zunächst eine Krümmung und geht dann in nördlicher Richtung bis zu einem aus parallelepipedisch gelegten Blöcken bestehenden Schacht, von dessen oberem Ende in ungefähr östlicher Richtung weiter. Ihr Anfang ist nicht aufgefunden worden; sie wurde ohne Zweifel durch eine in der Nähe des Felsrandes entspringende Wasserader (an denen der

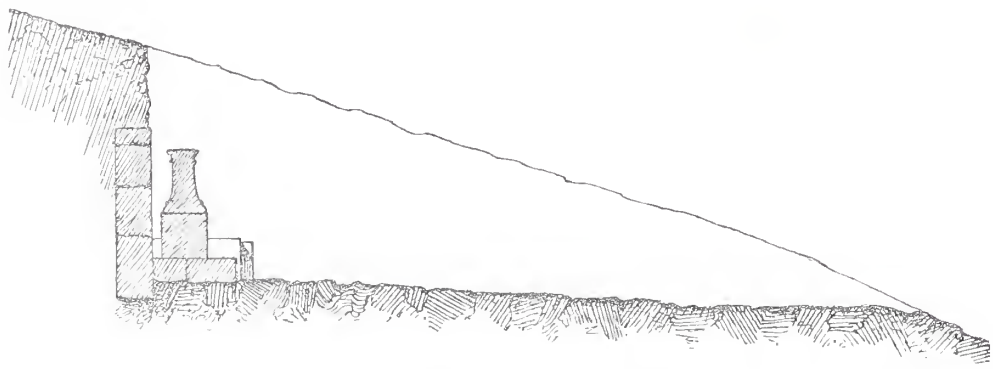


Fig. 3. Querschnitt durch *C*—*D*. 1 : 200.

Abhang des Stadthügels auch heute noch reich ist) gespeist. Eine Abflussleitung schliesst an die untere rechte Ecke des Bassins an und ist ungefähr 10 m. weit, d. h. für die ganze Breite der Terrasse nachweisbar; ob sie noch weiter geführt war, oder ob das Wasser sich in dem Erdreich verlor, ist nicht zu ermitteln gewesen. Eine zweite Abflussleitung neben der ersten ist nur ganz kurz und wohl nur als ein wieder aufgegebener Versuch zu betrachten. Hinter dem kleineren Bassin *c*, an das grosse anschliessend, liegt eine 0,20 m. hohe Stufe in etwas höherem Niveau als die zur L. befindliche. Unmittelbar über derselben ist in der Mauer eine Nische (0,30 hoch, 0,21 breit und 0,17 tief) angebracht, welche zur Aufnahme von Votivgegenständen gedient haben wird; eine zweite, kleinere bemerkt man weiter links in der dritten Quaderschicht von unten; unter der letzteren war ein ziemlich starker Holzpflock, dessen verkohlte Reste erhalten sind, schräg nach unten in die Mauer getrieben zur Befestigung eines grösseren

Weihgeschenkes. Ausserdem habe ich nur noch ein engeres, anscheinend von einem metallenen Nagel herrührendes Loch gefunden.

Links (westlich) schliesst an die schon erwähnte Stufe eine längs der Mauer laufende offene Rinne (in Tufblöcke gehauen) an; nahe der niedrigen Mauer *a* wendet sich dieselbe im rechten Winkel nach S., doch ist von dieser Fortsetzung nur der Ansatz erhalten. Ihr Zweck kann wohl nur der gewesen sein, das von der Mauer herabträufelnde oder etwa aus dem Erdreich oberhalb derselben durchsickernde Wasser aufzufangen und nach S. über die Terrasse hinweg abzuleiten.

Das Umbiegen dieser Rinne nun beweist, dass hier die ursprüngliche Cultstätte ihr Ende hatte. Als äussere Begrenzung derselben nach W. diente anscheinend die niedrige, aus grossen quergelegten Blöcken bestehende Mauer *a*, welche vermuthlich niemals höher war; ob sie sich nach S. fortsetzte, muss dahingestellt bleiben. Da wo sie mit ihrem inneren östlichen Rande die grosse Stützmauer berührt, schneidet der ältere, aus rechtwinklig behauenen Quadern bestehende Theil der letzteren ab. Unmittelbar über der Mauer *a*, welche unter ihn hinunterreicht, ist ein riesiger, anscheinend hier anstehender Block durch Glättung der Vorder- und oberflächliche Zurichtung der Nebenseiten der Mauer eingefügt, indem die Lücken durch kleinere Steine ausgefüllt wurden. Die Fortsetzung der grossen Mauer zeigt eine wesentlich andere Construction (vgl. Fig. 2); sie besteht aus kleineren Steinen von unregelmässiger Form und ohne fortlaufende horizontale Fügung. Offenbar liegt hier eine spätere Verlängerung der Stützmauer vor. Auf dieselbe stösst bei *H* eine Mauer von ähnlicher, aber mehr polygonaler Construction (*G*—*H*, vgl. Fig. 4), in welche ein ähnlicher grosser Block wie bei *a* hineingezogen ist, der eine viereckige Nische aufweist. Durch Anfügung von zwei schwächeren Mauern (α β) ist ein Gemach hergestellt, welches wahrscheinlich von S. her zugänglich war[2]). In der n.-ö. Ecke desselben befindet sich eine Bank, welche sich vielleicht nach W. fortsetzte. Die Annahme Gamurrini's (S. 35, 39), dieser Raum habe als Wohnung für beim Cult beschäftigte Personen gedient, scheint mir schon deshalb ganz unwahrscheinlich, weil bei der Einfachheit der ganzen Anlage ein besonderes Cultpersonal schwerlich vorauszusetzen ist; ausserdem spricht

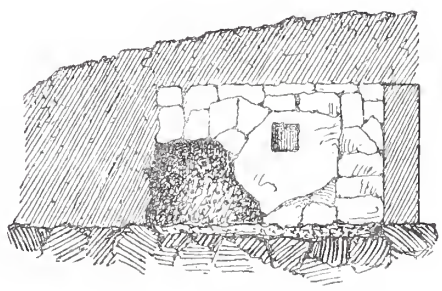


Fig. 4. *G*—*H*. 1 : 200.

[2]) Die Mauer β konnte nicht freigelegt, sondern nur durch einen von der Innenseite des Gemaches getriebenen Tunnel constatirt werden.

dagegen, dass es sich, wie wir sahen, hier um einen späteren Anbau an die ursprüngliche Anlage handelt. Viel eher möchte ich glauben, dass es einfach ein Grab sei. Unter der Wand *G—H* liegt nämlich zum Theil ein älteres Grab 1, welches nach seinem Inhalt (Scherben s. g. protokorinthischer Vasen und älterer glatter Buchero-Gefässe) nicht wohl jünger sein kann als der Anfang des 6. Jahrhunderts. Als die Mauer *G—H* errichtet wurde, muss es schon in Verfall gerathen sein.

Wie weit die Cultstätte sich ursprünglich nach O. hin ausdehnte, konnte nicht ermittelt werden, da es schon der beträchtlichen Kosten wegen unthunlich war, die Stützmauer weiter, als Figur 2 zeigt, vollständig frei zu legen. Festgestellt wurde, dass sie sich wenigstens noch ca. 15 m. weiter nach O. fortsetzte, aber nicht, ob sich auch auf dieser Seite ein jüngerer Anbau unterscheiden lässt. Die übrigen hier gefundenen Mauerzüge scheinen sämmtlich nicht der ursprünglichen Cultstätte anzugehören. Die beiden rechtwinklig an die Stützmauer stossenden *d* und *e* stehen nicht mit jener in Verband und müssen schon deshalb, aber auch wegen ihrer Construction, welche der des westlichen Anbaus verwandt ist, für jünger gehalten werden. Die am Ende von *e* gefundene Basis 6 (abgeb. *Not. d. sc.* III, 5) mit einem viereckigen Zapfenloch in der oberen Fläche steht gewiss nicht in situ[3]). Zwischen ihr und der Mauer *d* befindet sich ein runder Brunnenschacht (5) aus unregelmässigen Steinen ohne Mörtel, mehr als 5 m. tief. Die Mündung ist eingefasst durch einen grossen viereckigen Nenfro-Block mit runder Oeffnung, welche letztere Spuren starker Benutzung (durch Seile) zeigt. Die Aufräumung des Schachtes ergab keine irgend erheblichen Funde; sein Vorhandensein scheint zu beweisen, dass diese Stelle in späterer Zeit bewohnt war. Darauf führt auch die Auffindung noch zweier, nicht in situ befindlicher Wasserbecken aus Tuf, sowie der Leitungen 10 und 11. Zweck und Bedeutung der Mauern *f g h* bleibt dunkel; auch sie sind jedenfalls jünger als die ursprüngliche Cultstätte, wenn auch das Fehlen des Mörtelverbandes noch auf verhältnissmässig frühe Zeit schliessen lässt.

Aus der Kaiserzeit stammt ein ungefähr 11 m. östlich von der Mauer *e* gefundenes Bassin: es ist aus langen flachen Ziegeln mit dicken Mörtellagen hergestellt. Auch die Leitungen sind mit Verwendung von Ziegeln und Mörtel gemacht. Gerade oberhalb des Bassins wurde in ziemlicher Tiefe ein Fussboden aus lunensischem Marmor gefunden, ferner Fragmente römischer Ziegel und ein Stück einer kannelirten Marmorsäule.

---

[3]) Auch die runde Basis n. 4 (aus Trachit) wurde nicht in situ gefunden. Sie ist 0,23 hoch, sehr schwach profilirt und misst unten 0,88 m. i. Dm.; die Oberfläche zeigt eine Lehre von 0,68 Dm. für einen dort aufruhenden Cylinder (ein Dübelloch zur Befestigung desselben ist nicht vorhanden). Mit diesem ergab sich wohl eine ähnliche Form wie n. 6.

Oestlich von 6 wurde endlich ein drittes Monument ähnlicher Art und gleichfalls versprengt gefunden: 7. Es ist ein 0,15 hohes, fein profilirtes Rund von 0,80 Dm., welches eine durchgehende Oeffnung (0,45 Dm.) zeigt. Vermuthlich rührt es von einem Grabcippus her.

In der Kaiserzeit bestand also an dieser Stelle eine anscheinend ziemlich reich ausgestattete Wohnstätte.

Ehe wir die Schlüsse aus dem bisher Ermittelten ziehen, ist es nöthig, die

Funde

zu besprechen, indem wir von dem wichtigsten Stück, der Statuette, einstweilen absehen, um es später eingehender zu würdigen. Die im Folgenden (nach dem Material geordnet) beschriebenen Gegenstände sind hauptsächlich an zwei Stellen gefunden worden, nämlich in der nächsten Umgebung des Cultbildes und bei der Basis 6.

1. Bronzen.

a. Münzen. Voranzustellen sind zwei Stücke Schwerkupfer. Oben auf der Basis 3 wurde gefunden ein Triens von Rom des Libralfusses (Gew. 86 Gr., abgeb. *Not.* III, 8); unter der Basis, zwischen dieser und dem Sockel aus Tuf: ein Sextans von Tuder (mandelförmig, Av. Zweig, Rev. 2 Kügelchen. Gew. 28 Gr., abgeb. *Not.* III, 9 vgl. Mommsen, *Röm. Münzwesen* S. 277). Diese beiden Stücke gehören höchst wahrscheinlich dem fünften Jahrh. d. St. an und waren zur Zeit der Zerstörung von Volsinii (490/264) noch in Umlauf. Man kann nicht umhin, anzunehmen, dass sie eben in Folge dieser Katastrophe, der auch die Cultstätte zum Opfer fiel, an ihren Fundort gekommen sind. Dagegen müssen die übrigen (theils bei 3, theils bei 6 gefundenen) Münzen im Widerspruch gegen Gamurrini (S. 36) entschieden als jünger und erst nach der Zerstörung von Volsinii geprägt angesehen werden. Es sind: ein Triens von Rom (Gew. 9,8 Gr.)[4]), eine Kupfermünze von Cales (Pallaskopf nach l., Rev. Hahn nach r. und Stern. Gew. 7 Gr.)[5]) und eine zweite fast unkenntlich gewordene desselben Prägortes (10 Gr.), endlich vier Uncialasse (Gew. 25,5 (2 St.), 30,5 und 35,5)[6]), von denen wenigstens einer nach der bestimmten Aussage des Herrn Mancini in nächster Nähe des Wasserbassins *b* gefunden ist. Dazu kommt noch eine kleine Bronzemünze von Constantin (Cohen *méd. imp.* VI p. 171 n. 15). Wenn wir von der letzteren absehen, welche jedenfalls durch irgend einen Zufall hieher gelangt ist, so lassen die übrigen Münzen entweder auf ein Fortbestehen des Cultus an dieser Stätte während des 6. Jahrhunderts d. St. oder auf eine vorübergehende Bewohnung schliessen.

b. Bronzefiguren. Drei kleine menschliche Figuren zeigen bei erheblich verschiedener Ausführung dasselbe Schema. Am primitivsten ist Fig. 5 (= *Not. d. sc.* IV, 6, gefunden bei Basis 6, hoch 0,05) eine gehämmerte, flache, gleich den ältesten Bronzen von

---

[4]) Jünger als die erste Reduction des römischen Kupfergeldes auf den Trientalfuss (486/268) und zwar wegen des geringen Gewichtes wohl aus dem 6. Jahrh. d. St.

[5]) Nach Mommsen S. 117, 330 aus dem 6. Jahrh. d. St.

[6]) Jünger als 537/217.

Olympia geschlechtslose Gestalt. Die Extremitäten sind nur nothdürftig angedeutet. Die zweite, wesentlich vollkommener, Fig. 6 (*Not.* V, 5) wurde in dem grösseren Bassin *b* gefunden (H. 0,062). Sie stellt einen mit dem Himation bekleideten Mann dar, dessen jetzt fehlender rechter Arm jedenfalls gleich dem linken seitweits abgestreckt war. Unter den Füssen ist ein Zapfen zur Befestigung der Figur auf einer Basis. Die Figur ist ebenfalls ganz flach und, soweit die starke Oxydation erkennen lässt, nur am Kopf einigermaassen modellirt. Uebrigens trägt sie einen entschieden archaischen Charakter, der namentlich in der Profilansicht des Kopfes hervortritt. Die dritte Fig. 7 (*Not.* V, 8), 0,068 h. ist unmittelbar hinter

Fig. 5.

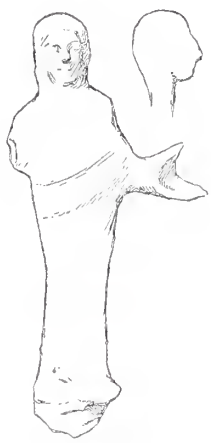


Fig. 6.

Fig. 7.

der Basis des Cultbildes, zwischen dem Tufwürfel und der Mauer gefunden worden. Sie ist vollständig erhalten, aber ebenfalls stark oxydirt, so dass nicht mit Sicherheit zu entscheiden ist, ob wir es mit einem archaischen oder einem geringen Erzeugniss der freien Kunst zu thun haben. Auch das Geschlecht ist nicht ohne Weiteres deutlich, doch scheint mir der Wurf des Himation und der Umstand, dass der an Hals und Brust durch einige Falten angedeutete Chiton unten über den Füssen nicht zum Vorschein kommt, für einen Mann zu sprechen[7]). Auf dem Kopfe bemerkt man einen Kranz, die Beine sind von einander geschieden, unter jedem Fuss ist ein Zapfen zur Befestigung vorhanden.

Die allen drei Figuren gemeinsame Haltung der Arme kehrt auch an den zu Olympia gefundenen Bronze- und Terracotta-Figuren wieder und ist als eine Geberde der Anbetung, die Figuren also als Abbilder der Weihenden selbst zu fassen[8]).

[7]) Gamurrini S. 38 hält die Figur für weiblich.

[8]) Vgl. Furtwängler *Bronzen* (Olympia Bd. IV) S. 38. 42, Taf. XV—XVII. Eine grosse An-

In der Nähe des Cultbildes wurde die Statuette des Herakles Fig. 8 (0,075 h.) gefunden. Sie zeigt den bekannten Typus des mit vorgesetztem l. Bein weit ausschreitenden Heros; die erhobene R. hielt ohne Zweifel die Keule, die gesenkte L. vermuthlich den Bogen. Herakles ist unbärtig, das Haar vorn kurz, hinten bis auf die Schultern fallend, um die Lenden hat er die Löwenhaut gegürtet[9]) mit dem Kopf nach vorn, so dass er die Scham bedeckt. Trotz der starken Oxydwucherungen, welche die Körperformen ganz verändert haben und die Modellirung im Einzelnen nicht mehr unterscheiden lassen, erkennt man mit Sicherheit ein gutes archaisches Werk etwa der Wende des 6. u. 5. Jahrhunderts (vgl. die Augen und die hoch sitzenden, sehr grossen Ohren). —

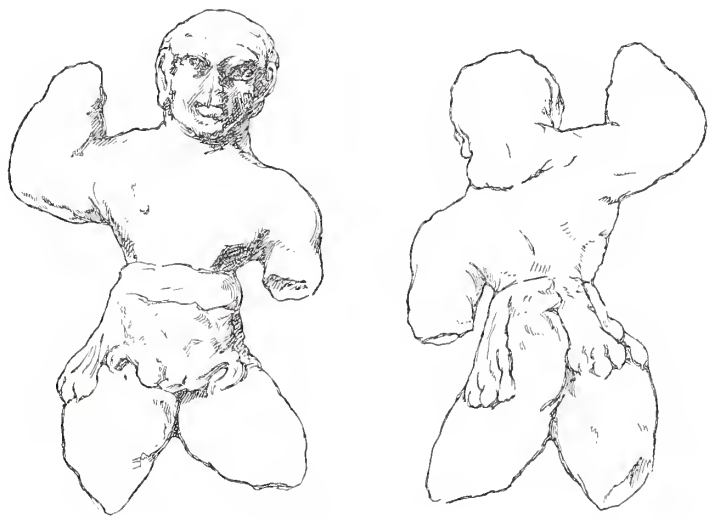


Fig. 8.

Einige andere Gegenstände von Metall genügt es, hier kurz zu erwähnen. Es sind eine Haarnadel (Lg. 0,11), ein Fragment einer Fibula, und ein schmales Band mit eingedrückten Kreisen und Blättern von Bronze, sowie ein Theil einer Gürtelschnalle mit aufgelötheten Drahtverzierungen (Br. 0,011; Lg. 0,07) aus Silber (Vergl. Gamurrini S. 39).

Terracotten.

a) Architectonische Terracotten. Wir beginnen mit den Stirnziegeln, von denen keiner vollständig erhalten ist, meist auch die Köpfe nur theilweise, und von dem sie umgebenden muschelförmigen Runde nur Ansätze.

zahl ähnlicher Bronzen mit derselben Armhaltung (theils ganz primitiv wie Fig. 5, theils fortgeschrittener) befindet sich im Museum zu Perugia, Sammlung Guardabassi, Zimmer I.

[9]) Vgl. Furtwängler bei Roscher I² Sp. 2150.

1. Das grösste Exemplar (H. des Erhaltenen 0,28; grösste Br. 0,30) zeigt als Mittelstück ein Gorgoneion (Fig. 9 = *Not.* IV, 1) in ganz flachem Relief, aber von sehr energischer, lebensvoller Formengebung. Das einfach gescheitelte Haar ist von zusammengerollten Schlangen umgeben, an jeder Seite des Kopfes befand sich eine grössere aufgerichtete Schlange mit Kamm und Bart. Der Kopf zeigt die charakteristischen Züge des archaischen Gorgonentypus[10]), nur in der Mundbildung etwas gemildert, in vorzüglicher Ausführung. Wir dürfen ihn der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts zuschreiben. Ein ganz gleiches Exemplar, an dem jedoch von den Schlangen nur auf seiner rechten Seite ein Ansatz erhalten ist, wurde beim s. g. *Belvedere* in Orvieto gefunden und befindet sich in der Opera del Duomo[11]).

Fig. 9.

Fig. 10.

2. In etwas frühere Zeit gehören die Stirnziegel mit einem Frauenkopf reif archaischen Stils, Fig. 10. Es wurden im Ganzen fünf Exemplare gefunden, das besterhaltene misst 0,225 i. d. H.

Fünf sehr ähnliche Köpfe von Stirnziegeln, von denen einer aus derselben Form wie der abgebildete zu stammen scheint, wurden 1877 in der „*Campo della fiera*“ genannten Gegend (in der Ebene südöstlich von Orvieto) gefunden und sind mit den wichtigsten Fundstücken jener Ausgrabung[12]) in das berliner Museum gelangt.

Die übrigen Stirnziegel gehören dem freien Stil an.

---

[10]) Vgl. Furtwängler bei Roscher I, Sp. 1712f.
[11]) Vgl. Gamurrini *Ann. d. Inst.* 1881 S. 52.
[12]) Vgl. *Not. d. sc.* 1877 S. 146f.

3. Frauenkopf Fig. 11 (*Not.* V, 2). An der rechten Seite oben erkennt man den Ansatz eines breiten Stirnschmuckes in Form eines Blumenkranzes; dieser wie das Halsband mit drei grossen Anhängseln von spezifisch etruskischem Charakter. Ein sehr schlecht erhaltenes Exemplar dieses Typus wurde in der nächsten Nähe des Cultbildes, ein zweites vollständigeres östlich in dem von den Mauern f g h umschlossenen Raum gefunden, danach unsere Abbildung. (H. des Erh. 0,25; der Ansatz des Hohlziegels und der diesen mit dem Muschelrund verbindende Bügel sind erhalten.)

4. Frauenkopf von auffallend breiten Formen Fig. 12. H. d. Erh. 0,19.

Fig. 11.

Fig. 12.

5. Frauenkopf mit reichgelocktem Haar mit s. g. phrygischer Mütze. Derselbe ist sehr zerstört, von dem umgebenden Muschelrunde dagegen ein grösseres mit schönem Palmettenornament verziertes Stück erhalten. (H. 0,23; des Kopfes 0,17). Ein ganz gleiches wohl erhaltenes Exemplar von „*Campo della fiera*“ im Berliner Museum (Terrac.-Inventar No. 7547).

6. Kopf eines bärtigen Silen's mit hängenden Schweinsohren, im Haar ein Epheukranz. Hinten ist der Bügel erhalten. H. 0,18.

7. Aehnlich, in etwas grösserem Maasstabe, von breiteren Formen; nur das Obertheil des Gesichtes ist erhalten.

8. Aehnlich, kleiner; um den Hals ein Thierfell geknüpft (H. d. Kopfes 0,085).

9. Kopf des jugendlichen Pan mit sehr spitzen thierischen Ohren und kleinen Hörnern, von sehr lebendigem Ausdruck und frischer wenn auch skizzenhafter Arbeit. Nur das Obertheil bis zum Mund ist erhalten (0,11); vom Muschelrund nichts.

An die Stirnziegel sind zunächst anzuschliessen ein Paar Fragmente von Platten,

welche zur Verkleidung (von Gebälk) dienten. Dahin gehört das *Not.* IV, 5 abgebildete, mit dem gutgearbeiteten Kopf eines kahlköpfigen, schweinsohrigen Silens geschmückte, welches Gamurrini S. 36 irrthümlich zu den Stirnziegeln rechnet. Von den Ornamenten, welche den Kopf umgeben, sind nur Ansätze erhalten, so dass die ursprüngliche Höhe der Platte zweifelhaft bleibt. (F. d. Kopfes 0,12.) Ferner höchst wahrscheinlich das schlecht erhaltene Fragment *Not.* V, 6, welches einen bärtigen männlichen und dicht daneben einen weiblichen Kopf, beide mit wulstiger Binde im Haar (Dionysos und Bacchantin?) zeigt.

Fig. 13.

Von einer anderen auch sonst in Orvieto vertretenen Gattung architectonischer Terracotten, nämlich grösseren Platten mit Hochreliefs, welche ebenfalls auf einer glatten Fläche befestigt waren, ist leider nur ein Stück in fragmentarischem Zustande gefunden worden: Fig. 13 = *Not.* IV, 2 (H. 0,40, Reliefhöhe 0,155). Dargestellt ist eine mit Chiton und Himation sowie Sandalen bekleidete, auf felsigem Grunde sitzende Frau. Der Kopf war völlig vom Grunde gelöst und wie der Oberkörper mehr nach aussen, dem Beschauer zugewandt. Reste des Ueberzuges von weissem Pfeifenthon, auf welchen die Farben aufgesetzt waren, sind mehrfach am Mantel erhalten, in der Gegend des Schoosses auch solche von hellrother Farbe; der untere Saum des Mantels war violett gemalt. Unten in der Mitte des Sitzes befindet sich ein Loch zur Befestigung der Platte, ein zweites im oberen Theil, ungefähr in der Mitte; in der Rückseite ein Brennloch. Die Arbeit ist gut, aber nicht fein, der Stil völlig frei; als Entstehungszeit darf man das vierte Jahrhundert ansehen.

Eine ganz ähnliche Figur in Hochrelief, gleichfalls ohne Kopf und Arme, jedoch nach links gewandt und in etwas grösserem Massstab, befindet sich unter den beim s. g. *Belvedere* schon um 1828 gefundenen architectonischen Terracotten[13]); ein anderes

[13]) Vgl. Gamurrini *Ann. d. Inst.* 1881 S. 48f., Milani, *i frontoni d'un tempio* etc. Mus. ital. di ant. cl. I, 1 p. 5, 2, wo G.'s Irrthum bezüglich des Geschlechtes dieser Figur corrigirt ist. Summari-

Fragment einer sitzenden bekleideten Figur notirte ich unter den ebenda 1879 zu Tage gekommenen. Eine Deutung der Gestalt ist bei dem Mangel charakteristischer Attribute nicht möglich.

b) Fragmente von Statuetten. Nach Alter und Feinheit der Arbeit steht voran der weibliche Kopf Fig. 14 (*Not.* V, 7) 0,045 h. Das über der Stirn gescheitelte, glatt anliegende Haar ist in zwei starke Zöpfe geflochten, welche kreuzweis um den Kopf gelegt und auf dem Scheitel vereinigt sind. Entsprechend dieser einfachen Haartracht zeigen die Formen eine gewisse Strenge und Herbigkeit, fast einen Rest von Archaïsmus, namentlich in Augen und Mund. Der Kopf hat nichts spezifisch Etruskisches; dass er eine Göttin darstelle, erscheint mir nicht wahrscheinlich, seine Entstehungszeit darf wohl ins 5. Jahrh. v. Chr. hinaufgerückt werden.

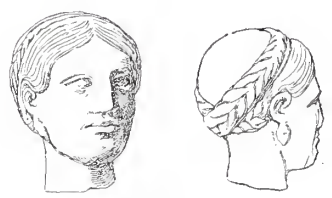


Fig. 14.

Die drei anderen Frauenköpfchen zeigen die etwas weichliche, üppige Formengebung der etruskischen Kunst. Der eine (in zwei einander sehr ähnlichen Exemplaren vertreten, von denen eines *Not.* IV, 4 abgebildet, H. 0,10) hat auch das eigenthümlich etruskische Diadem in Form eines Wulstes, welcher durch ein dünnes Band am Kopfe befestigt ist. Bei dem dritten (*Not.* V, 4) ist das lockige Haar durch ein Kopftuch zusammengehalten. Auch für diese Köpfe ist eine bestimmte Deutung nicht zu begründen; sie sind schwerlich älter als das Ende des vierten Jahrhunderts, aber auch nicht für jünger zu halten als die Zerstörung von Volsinii.

Dies gilt auch von den folgenden Stücken, dem Torso einer nackten Frau, vielleicht Aphrodite (*Not.* V, 3, h. 0,12), und einer ebenfalls kopflosen weiblichen Gewandfigur[11]) (*Not.* V, 1, h. 0,15). Die erstere ist hinten offen und von flüchtiger, geringer Arbeit; besser, wenn auch mehr skizzenhaft gearbeitet, ist die zweite, welche nach linkshin schreitet, indem sie mit der L. das Himation am Leibe zusammenhält. Ferner das Untertheil eines mit Mantel bekleideten Mannes, 0,10 m hoch.

Der Torso des Herakles Fig. 15 (*Not.* V, 9; h. 0,08) unterscheidet sich von den besprochenen Terracotten schon durch die Qualität des Thons, welcher roth und dem der aretinischen Gefässe ähnlich ist. Der Heros sitzt mit stark vorgeneigtem Oberkörper

scher Bericht über die Ausgrabung von 1879 s. *Not. d. sc.* 1879, S. 30 (Graf Faina). Es ist zu bemerken, dass sichere Fragmente von „Statuen" (Gam. S. 49) sich unter den dortigen Fundstücken nicht befinden. Die als solche angesprochenen Fragmente (Köpfe, Hände u. s. w.) sind als vom Grunde gelöste Theile von Hochreliefs zu betrachten. Ein grösseres Gebäude, dessen Richtung (von NW. nach SO.) ein in situ befindlicher Tufblock bezeichnet, war dort vorhanden. Für Gamurrini's Annahme, dass die Hochreliefs im Giebelfelde angebracht waren fehlt jeder positive Grund.

[11]) Mit dem „solito tipo" (Gamurrini S. 38), das heisst wohl den Spes-Figuren, hat dieselbe nichts zu thun.

auf der Löwenhaut, welche auch über den jetzt fehlenden rechten Arm geschlagen war. Der Ansatz desselben ist gesenkt; ob die Hand ein Attribut hielt oder etwa den Kopf stützte, lässt sich nicht entscheiden. Das linke Bein scheint wie beim vaticanischen Torso angezogen gewesen zu sein. Mit diesem berühmten Monumente stimmt unsere Figur auch in der Neigung des Oberkörpers überein, die l. Hand muss dort eine abweichende Haltung gehabt haben. Das Figürchen ist den seit Lysippos nicht seltenen

Fig. 15.

Darstellungen des ausruhenden Herakles beizuzählen; auf den trunkenen (Gamurrini) weist nichts. Die Arbeit ist frisch und lebendig aber nicht sehr ausgeführt, mehr im Charakter einer flotten Skizze. Ueber den Anfang des 3. oder das Ende des 4. Jahrhunderts wird man sie nicht hinaufdatiren dürfen.

c) Andere Gegenstände von Terracotta. Zunächst ist zu nennen ein 0,08 m l. Phallus mit glatter Rückseite, ohne Zweifel eine Weihegabe. Als solche wird wohl auch ein kleines Gebäude mit Giebel aufzufassen sein, dessen besonders gearbeitetes Dach jetzt fehlt (abgeb. *Not.* IV, 6, H. 0,14; Br. 0,15; L. 0,14). Es hat eine breite Thür und eine Art umlaufenden Sockel und steht auf einer Plinthe. Quer durch die ganze Vorderseite geht, da wo der Giebel ansetzt, ein Loch, wie um einen Draht hindurchzustecken; zu welchem Zwecke, weiss ich nicht zu erklären. Möglich, dass das Ganze das Abbild einer Kapelle ist und dass ein kleines Götterbild sich darin befand. Die Ausführung ist roh, doch weist die Form des Ganzen nicht auf sehr alte Zeit; eher wird man es für ein wohlfeiles Product einer verhältnissmässig jungen Epoche halten.

Unter den zahlreichen Vasenscherben finden sich s. f. und r. f. (ich notirte ein Fragment einer r. f. Schale mit dem Ansatz eines bärtigen Kopfes und der Inschrift καλός in voreuklidischem Alphabet), solche von Vasen lokaler etruskischer Fabrikation mit breit aufgemalten schwarzen Ornamenten, ferner ziemlich zahlreiche von schwarzgefirnissten Gefässen mit eingepressten Ornamenten (s. g. vasi etrusco-campani), endlich

solche aretinischer und gewöhnlicher unverzierter römischer Waare. Die beiden letzteren Kategorien sind weitaus am häufigsten vertreten und zweifellos jünger als die Zerstörung von Volsinii[15]). Ausserdem sind zu erwähnen einige s. g. „pesi", viereckige, abgestumpfte oben durchbohrte Pyramiden, 0,11 m. h. In den Aufzeichnungen von Mancini finde ich endlich eine Thonlampe mit Thierdarstellungen in Relief erwähnt, über die mir eigene Notizen fehlen. —

Ausserdem sind von sonstigen Fundstücken nur noch zwei Fragmente einer überlebensgrossen Statue aus sehr feinkörnigem, gräulichem (anscheinend lunensischem) Marmor zu verzeichnen, welche schon dem Materiale nach in römische (die Kaiser-) Zeit gehören, nämlich eine rechte Hand (abgeb. *Not.* IV, 3; L. 0,17) und ein dazu gehöriges aber nicht anpassendes Stück des Unterarms. Jene zeigt in der Bruchfläche (unterhalb des Handgelenkes) vier von einem Centrum ausgehende Bohrlöcher, welche offenbar von einem Bleivergusse herrühren.

Ein Rückblick auf die vorstehend beschriebenen Fundgegenstände lehrt ohne Weiteres, dass Gamurrini's Behauptung, dieselben gehörten sämmtlich einer und derselben Epoche, vom Ausgang des 4. Jahrhunderts bis zur Zerstörung von Volsinii, an, irrig sein muss. Wenn wir von den sicher späteren als letzteres Datum absehen und für die primitive Bronzefigur (Fig. 5) als denkbar spätestes Datum den Anfang des 6. Jahrhunderts v. Chr. annehmen, so vertheilen sich die übrigen auf die Zeit vom Ende des 6. bis zur ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts (264). Die Mehrzahl derselben können nur Votivgaben sein; für die vereinzelten Schmuckgegenstände aus Bronze und Silber (s. oben S. 11) sowie die Gefässscherben (von den beiden jüngsten Klassen abgesehen) muss die Möglichkeit zugegeben werden, dass einige aus Gräbern hieher verschleppt worden seien, doch ist es gewiss unzulässig, das auf alle auszudehnen. Zweifelhaft kann man an sich wegen der an Zahl obenanstehenden architectonischen Terracotten sein. In der That erschliesst Gamurrini aus ihnen ohne Weiteres ein an die Stützmauer angelehntes kapellenartiges Gebäude mit Giebeldach, zu dessen Verzierung als Stirnziegel, Eckakroterien und Giebelsculpturen sie gedient hätten. Diese Annahme hält aber einer näheren Prüfung nicht Stich. Man dürfte erwarten, dass von einem solchen Gebäude irgend welche Reste, wenigstens der Fundamente (wenn man Säulen und Gebälk von Holz annimmt) vorhanden wären. Von diesen hat sich auch nicht die geringste Spur gefunden, obwohl der künstlich geebnete aus gestampftem Lehm hergestellte Fussboden der Terrasse deutlich erkennbar ist. Ein solches Gebäude müsste ferner nothwendig die Front nach S. und könnte nur eine geringe Tiefe gehabt haben. Wie sollen nun an den so sich ergebenden schmalen Traufseiten die 14 gefun-

[15]) Gamurrini sind diese merkwürdiger Weise entgangen.

denen Stirnziegel (die doch nur ein kleiner Theil der einst vorhandenen sein können, übrigens in den Maassen nicht übereinstimmen und ihrer Entstehungszeit nach um zwei Jahrhunderte auseinanderliegen) Platz gefunden haben? Auch gegen die Annahme einer offenen, an die Stützmauer angelehnten Halle[16]), welche eher die räumliche Möglichkeit geben würde, die architektonischen Terracotten unterzubringen, erheben sich, abgesehen von dem Fehlen der Fundamentreste, erhebliche Bedenken. Wie will man nämlich damit die offene längs der Stützmauer laufende Rinne erklären, welche unmittelbar an die Stufe, auf der die Basis 3 steht, anschliesst? Diese Rinne hat, meine ich, nur unter der Voraussetzung einen Sinn, dass mindestens dieser Theil der Terrasse unbedeckt war. Dafür spricht ferner, dass die ganze Terrasse nach Westen zu geneigt ist. Es bleibt somit nur die Möglichkeit, dass das Cultbild selbst in einer Art von Aedicula von kleinen Dimensionen und einfachster Ausführung (von Holz) stand. An dieser können nur wenige Terracotten von kleinem Maassstab angebracht gewesen sein. Die oben beschriebenen aber sind ebenfalls als Weihegaben aufzufassen, die Cultstätte als ein unbedeckter heiliger Bezirk.

Eine solche Cultstätte unter freiem Himmel war auch die durch v. Duhn ausführlich beschriebene Anlage in der Necropolis von Capua[17]). Sie bietet die schlagendste Analogie zu der unsrigen auch darin, dass zahlreiche architektonische Terracotten zu den Weihgeschenken gehörten[18]). Wie die von Capua, so war auch die viel einfachere Anlage in Orvieto ohne Zweifel dem Todtencultе gewidmet. Ihr Alter wird durch die gefundenen Weihgeschenke bestimmt; gewiss ist die Terrasse gleich bei der Anlage der Necropolis im S. der Stadt für diesen Zweck vorgesehen gewesen[19]), erst in einer Entfernung von 15 m. thalwärts von der Stützmauer[20]) fanden sich grössere Familiengräber des bekannten Typus, oberhalb der Mauer nur zerstreute Einzelgräber *a cassone*. Dass verhältnissmässig viele der gefundenen Weihegaben aus der letzten Zeit des Bestehens von Volsinii, dem ausgehenden vierten und der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts stammen, kann nicht Wunder nehmen. Mit Gamurrini nehme ich an, dass diese Cult-

[16]) Man könnte vermuthen, dass die Basis 4 zu einer hölzernen Säule gehört hätte. Allein dem widerspricht ganz entschieden der Durchmesser der „Lehre“ von 0,68 m. Säulen von dieser Dicke können nicht zu einem Gebäude gehört haben, dessen Höhe 2,50 m. nicht überstieg. So hoch nämlich kann die Stützmauer nur gewesen sein, welche bei *a* in Höhe von etwas mehr als 2 m. erhalten ist, während sie nur ungefähr 1 m. unter der heutigen Oberfläche liegt. Im Alterthum wird die Oberfläche noch tiefer gelegen haben.

[17]) *Bull. d. Inst.* 1876, 171ff.; 1878, 16ff. (Aufriss der Cultstätte S. 17).

[18]) A. a. O. S. 188.

[19]) Gamurrini's Ansicht, die Anlage sei erst eingerichtet „quando già le tombe erano da ogni intorno costruite ed in gran parte coperte“ (S. 39) braucht nicht widerlegt zu werden. Sie hängt mit dem irrigen Urtheil dieses Gelehrten über das Alter der einzelnen Fundstücke und den Zweck der ganzen Anlage zusammen.

[20]) D. h. von dem älteren, zur ursprünglichen Anlage gehörigen Theil derselben; das Grab n. 1 liegt westlich von diesem unterhalb der jüngeren Fortsetzung der Stützmauer.

stätte das Schicksal der Stadt theilte und von den Belagerern zerstört wurde. Das zertrümmerte Cultbild scheint von einigen Gläubigen neben seinem ursprünglichen Standort wieder aufgerichtet und bei dieser Gelegenheit die der Plünderung entgangenen beiden Stücke Schwerkupfer an die bezeichneten Stellen gelegt worden zu sein. Dass nach der zwangsweisen Uebersiedelung der Bewohner von Volsinii nach Volsinium novum, dem heutigen Bolsena, ein Cultus hier fortbestanden habe, ist nicht unmöglich, aber wenig wahrscheinlich. Die jüngeren Münzen wie die Scherben von aretinischen und gewöhnlichen römischen Gefässen scheinen vielmehr von einer Bewohnung der Stätte in späterer Zeit zu zeugen.

Ob die von Herrn Mancini besonders in der Umgebung des Cultbildes und bei der Basis 6 beobachteten Brandspuren von der Zerstörung der Cultstätte im J. 264 oder ebenfalls von späteren Ereignissen herrühren, ist kaum zu entscheiden. Wahrscheinlich sind die an letzterer Stelle (bei 6) gefundenen Stücke nur von dem Centrum der ganzen Anlage dahin verschleppt. — In der Kaiserzeit, wo auf der Stätte des alten Volsinii wiederum eine städtische Ansiedelung bestand[21]), scheint in der Nähe des einst dem Todtencult gewidmeten Heiligthums eine Villa im grossen Stile angelegt worden zu sein, wozu die schöne und gesunde Lage des Ortes einladen mochte.

Das Cultbild (Taf. I, 1—3)[22]).

Das Material ist, wie Herr R. Lepsius auf meine Bitte an einem kleinen Probestücke festzustellen die Güte hatte, sicher nicht italischer, sondern griechischer, und zwar weder attischer noch peloponnesischer, sondern höchst wahrscheinlich Insel-Marmor. Zu einer noch genaueren Bestimmung war die Probe leider nicht frisch genug. Die Erhaltung der Statuette lässt, wie unsere Abbildung, in der die abgebrochenen Stücke an der betreffenden Stelle gezeichnet sind[23]), lehrt, viel zu wünschen übrig. Die erhaltenen Theile sind überdies noch vielfach bestossen und namentlich oberhalb der Brüste ist die Epidermis des Marmors zerstört und die Oberfläche durch die Einwirkung der Erdfeuchtigkeit ausserordentlich mürbe geworden. Hervorzuheben sind die zahlreichen Anstückungen. Angesetzt waren: beide Arme an den Schultern und beide Beine von oberhalb der Kniee an. Die Löcher für die Zapfen sind an den betreffenden Stellen erhalten, ausserdem an der Vorderseite des rechten Oberschenkels ein senkrecht zum Zapfenloch geführtes, welches noch Reste des Bleivergusses enthält. Ob das in der oberen Bruchfläche des l. Wadenstückes befindliche Loch eine Fortsetzung

[21]) Vgl. Gamurrini *Bull. d. Inst.* 1879, 15 ff.

[22]) Vgl. *Not.* III, n. 1—3. Das Beinfragment ist dort irrthümlich als rechtes gezeichnet.

[23]) Das Original ist neuerdings, wie mir Herr Mancini mittheilt, durch die geschickte Hand des Conte A. Cozza zusammengesetzt und die fehlenden Theile bis auf den linken Arm in Gyps und Cement ergänzt, und dabei das Fragment des l. Beins an der richtigen Stelle eingefügt worden.

des im Oberschenkel befindlichen ist, oder — worauf die weite Entfernung zwischen beiden zu führen scheint — eine neue Anstückung an diesem Beine bezeichnet, lassen wir dahingestellt. Die Zahl und Ausführung dieser Anstückungen bei einer Statuette von wenig mehr als halber Lebensgrösse legt den Gedanken an eine in antiker Zeit erfolgte Restauration nahe.

Der Torso misst 0,56 m; danach ergiebt sich eine Gesammthöhe von ungefähr 90 Ctm.

Dargestellt ist eine völlig nackte, mit gleichen Beinen stehende Frau, deren Füsse mit der ganzen Sohle auf dem Boden ruhen. Der rechte Arm ist gesenkt, die Hand lag am Unterleibe, oberhalb der durch eine Ritzlinie angegebenen rima. Auch der linke Oberarm war gesenkt wie die Richtung des Zapfenloches beweist, der Unterarm entweder horizontal vorgestreckt (ein Attribut haltend) oder erhoben zu der jetzt fehlenden l. Brust. Dass die letztere Ergänzung die richtige ist, die l. Hand also an der Brust lag, folgt meiner Meinung nach daraus, dass der Oberarm ganz vom Körper gelöst ist; wäre der Unterarm vorgestreckt und mit einem Attribut beschwert gewesen, so würde vermuthlich der Oberarm am Körper anliegen. Völlig schlagende Beispiele für das von uns angenommene Motiv sind übrigens eine Bronzefigur von Olympia (*Bronzen* Taf. VII n. 74) und eine kleine cyprische Terracotte Cesnola-Stern Taf. L, 3[24]).

Das Haar, um den Kopf von einem schmalen Bande zusammengehalten, fällt als breite Masse, die in einzelne gewellte Strähnen geschieden ist, auf den Rücken hinab. Ein breiter Einschnitt über der Stirn, welcher neben den Ohren in je einem viereckigen Einsatzloch endet, diente zur Aufnahme der besonders gearbeiteten vorderen Haarparthie, welche vermuthlich von einem Diadem bekrönt war, zwei Löcher innerhalb des Einschnittes zur Befestigung des Einsatzstückes mittelst kleiner Metallstifte. In den Ohrläppchen findet sich je ein Loch für metallene Ohrringe, zwei andere Löcher zu jeder Seite des Halses dienten zur Befestigung einer Halskette, deren Verlauf eine schwache eingeritzte Linie bezeichnet; eine Reihe flacher, rundlicher Vertiefungen längs derselben beweist, dass dies Schmuckstück aus aneinander gereihten kugeligen Stücken (Goldperlen) bestand. Ein rundes senkrechtes Loch im Scheitel kann wohl nur zur Anbringung eines μηνίσκος oder einer Spitze zur „Vogelabwehr“[25]) gedient haben.

Es kann kein Zweifel sein, dass die Statuette das in dem Heiligthum verehrte Cultbild und dass sie als solches im Mittelpunkte der ganzen Anlage, d. h. dicht bei der Stelle, wo sie gefunden wurde, und zwar naturgemäss mit dem Rücken gegen die Stützmauer, aufgestellt war. Im engen Zusammenhang mit dem Cultbild steht aber jedenfalls die runde Basis aus Trachit (Taf. I, 4. 5) dieselbe ist 0,66 hoch und hat

[24]) Eine genau entsprechende cyprische Statuette aus Kalkstein wird im Text zu dieser Abbildung erwähnt S. 415.

[25]) Vgl. Petersen, *Athen. Mitth.* XIV, S. 233ff.

unten einen Durchmesser von 0,66, oben von 0,43 m. Die Oberfläche (Taf. I n. 5) zeigt ein auf drei Seiten von einer Leiste (die an einer Seite breiter und dem Contur des ganzen Monumentes folgend ausgebaucht ist) umschlossenes Quadrat von 0,185 m, nach Gamurrini, der das Ganze für einen Altar hält, für das Feuer und die Libationen[26]). Doch bleibt bei dieser Annahme, die quadratische Form des umschlossenen Raumes unerklärlich, denn auf einem runden Altar sollte man auch eine runde Einfassung zu dem genannten Zwecke erwarten. Dieses viereckige Feld verlangt eine Erklärung und ich vermag keine andere zu finden als die, dass ein viereckiger Gegenstand dort aufruhte, mit einem Worte, dass das fragliche Monument nicht ein Altar, sondern vielmehr die Basis des Cultbildes ist. Allerdings ist die Plinthe des letzteren etwas schmaler (0,13)[27]) und es war kein Zapfen zur Verbindung von Plinthe und Basis vorhanden. Auch vermag ich andere Beispiele eines ähnlichen Verfahrens nicht nachzuweisen, vielmehr ist stets die Plinthe in die Basis eingelassen, wodurch eine erheblich sicherere Aufstellung erzielt wird. Jedoch fehlen Beispiele aus Etrurien überhaupt und hier handelt es sich um die Aufstellung einer, wie wir sehen werden, aus Griechenland importirten Statue auf einer in Etrurien verfertigten Basis. Alle Bedenken werden aber durch die angeführten Gründe und folgende allgemeine Erwägungen überwogen. Wenn nämlich das fragliche Geräth wirklich in situ gefunden ist, woran zu zweifeln kein Grund vorliegt, so kann es nicht wohl ein Altar sein, denn ein solcher muss doch dem Cultbild gegenüber, so dass der Opfernde es ansieht, stehen. Wo soll nun die Statue aufgestellt gewesen sein, damit diese Bedingung erfüllt wird? Dass sie nicht neben dem vermeintlichen Altar stehen konnte, braucht kaum gesagt zu werden. Wollte man aber selbst annehmen, dass sie nicht, wie wir oben forderten, mit dem Rücken gegen die Mauer, sondern, dieser parallel, mit dem Gesicht nach Westen aufgestellt gewesen sei, so würde doch die einzige noch mögliche Stelle, nämlich auf der anderen Seite des Wasserbassins, dadurch ausgeschlossen, dass sie dann die dort befindliche Votivnische verdecken würde.

Somit bleibt nichts übrig, als anzunehmen, dass die Statuette auf der Basis 3[28]),

---

[26]) Das einzige Beispiel eines Altars mit ähnlicher Einfassung der Feuerstelle an drei Seiten, das ich habe auffinden können, bietet das pompejanische Gemälde *Giorn. d. sc.* II (1870) Taf. 10; aber dort ist auch der Altar viereckig und die Einfassung folgt genau dem Rande. — Dasselbe gilt von dem bekannten mit archaistischen Reliefs geschmückten Monument des Centralmuseums in Athen n. 54 (Kavv.), Sybel n. 20, welches ich aber eher für eine Basis als für einen Altar halten möchte.

[27]) Dass die Plinthe nicht genau in das Einsatzloch passt, ist freilich auch sonst noch nachzuweisen; so hat dieselbe an der Basis des *Viphikartides* (oder *Euthykartides*, wie mir vor dem Original doch eher zu lesen schien), auf allen Seiten bis 4 Ctm. Spielraum.

[28]) In der Verbreiterung der die Standfläche umgebenden Leiste befinden sich zwei Löcher (s. Taf. I n. 5); das eine, auf unserer Abbildung links, ist ein tiefes, regelmässig rundes Zapfenloch, das andere oberflächlicher und weniger regelmässig. Ihren Zweck vermag ich nicht zu erklären; der mir von befreundeter Seite geäusserten Vermuthung, dass sie zur Anbringung metallener Stützen für die Beine der Statue gedient hätten, ist die Stelle, an welcher sie sich befinden, nicht günstig. Uebrigens bleiben diese Löcher bei der Erklärung des Ganzen als Altar erst recht unerklärlich.

also im Ganzen 1,18 m. hoch über der breiten Stufe aufgestellt war. Eine solche Aufstellung erscheint gegenüber Analogien aus der griechischen Kunst archaischer Zeit keineswegs unwahrscheinlich[29]). Den Altar haben wir uns zu Füssen des Cultbildes auf dem Boden der Terrasse zu denken; dass er nicht erhalten ist, kann bei der Zerstörung der ganzen Anlage nicht Wunder nehmen, um so weniger, als er dem Charakter der letzteren entsprechend gewiss sehr einfach gestaltet war, vielleicht nur in einer Erdaufschüttung bestand.

Dass die Statue nicht in Etrurien gearbeitet ist (wie Gamurrini ohne Weiteres anzunehmen scheint), folgt schon aus dem Material. Denn die erhaltenen etruskischen Steinsculpturen (Stelen, Cippen, Sarkophage, vereinzelte Thierfiguren) bestehen durchweg aus einheimischem Material; eigentlich statuarische Sculptur in Stein scheint, zumal für die archaische Zeit, überhaupt gefehlt zu haben. Müssen wir demnach annehmen, dass unser Bild von auswärts eingeführt worden ist, so entsteht die weitere Frage, woher. Die Antwort kann uns nur die Formengebung des Werkes selbst geben.

Prüfen wir dieselbe näher, so fällt zunächst am Kopfe der breite, fast viereckige Umriss des Gesichts, der grosse Mund mit starker Unterlippe und in die Höhe gezogenen Mundwinkeln, so wie die nach dem erhaltenen Ansatz ebenfalls ziemlich breite Nase auf. Die Augen sind völlig horizontal gestellt und die Thränendrüse angedeutet. Die Ohren scheinen ziemlich schematisch gebildet gewesen zu sein, dagegen ist das gelockte Haar verhältnissmässig gut charakterisirt. Die Modellirung des Körpers lässt einige Hauptformen richtig hervortreten. So ist vorne der schiefe äussere Bauchmuskel richtig angegeben und am Rücken nicht nur die Linie des Rückgrats und die Glutaeen, sondern auch die breiten Rückenmuskeln und der untere Rand der Schulterblätter. Besonders gut und naturwahr sind die Füsse gebildet, die Zehen zeigen richtige Modellirung, welche die Gelenke deutlich erkennen lässt, die erste ist nicht länger als die zweite, aber beide noch nicht von einander getrennt, wie es z. B. beim „Apollo“ von Tenea der Fall ist[30]). Dagegen sind Bauch und Schenkel flach und ohne eingehende Modellirung, welche ebenso auch dem rechten Arm völlig fehlt; der Nabel ist durchaus schematisch als runde Vertiefung mit einer Erhöhung darin wiedergegeben. Von einem durchgehenden Qualitätsunterschied zwischen der Bildung von Kopf und Körper, wie ihn Gamurrini, wohl mehr unter dem Eindruck der von ihm veröffentlichten Abbildung wie des Originals, hervorhebt, kann also nicht die Rede sein. Vielmehr haben wir es mit einem archaischen Werk von durchaus einheitlichem Charakter zu

[29]) Aehnliche oder grössere Maasse des Unterbaues ergeben sich z. B. für die Frauenstatuen von der Akropolis, s. Bormann, *Jahrb.* III, S. 285.

[30]) Winter's Behauptung (*Athen. Mitth.* XIII, 128), dass die erste und zweite Zehe dicht an einander schliessen, finde ich vor dem Abguss nicht bestätigt; sie sind vielmehr deutlich getrennt, nur ist zwischen ihnen unten ein Stück des Grundes stehen geblieben.

thun. Irgend eine Verwandtschaft mit phönikischen oder cyprischen Werken vermag ich nicht zu entdecken, sondern im Ganzen und Einzelnen nur den Stil der archaisch griechischen Kunst.

Stilistische Berührungspunkte innerhalb dieser ergeben sich bei der von Sauer[31]) kürzlich zusammengestellten Gruppe von altnaxischen Sculpturen und den nächstverwandten Werken. Mit den Apollofiguren dieser Gruppe, — denn die bekleideten weiblichen Gestalten können in Bezug auf Körperbildung nicht wohl zum Vergleich herangezogen werden — hat unsere Statuette die in der ganzen Formengebung hervortretende Weichheit, die flächige Behandlung von Bauch und Schenkeln, die starke Einziehung des Rückens, mit einigen derselben auch die rundliche, wie geschwollene Bildung der Arme gemein. Mehr als diese zum Theil der archaischen Kunst überhaupt eigenthümlichen Züge besagt die Uebereinstimmung im Kopftypus und in der Bildung von Augen und Mund nicht nur mit mehreren Apollines, sondern auch mit weiblichen Figuren derselben Gruppe. Die auffallende länglich viereckige Kopfform kehrt überraschend ähnlich wieder beim Apollo von Thera. Aber auch von den aus naxischem Marmor gearbeiteten und daher der naxischen Schule im engeren Sinne zuzuweisenden Apollines zeigen mehrere, wie der vom Ptoïon (Sauer n. 5) und der wahrscheinlich ebendaher stammende londoner (Sauer n. 14), diese und nicht die von Sauer mit Recht als charakteristisch für einige der naxischen Männer- und Frauenköpfe hervorgehobene Breite des Oberkopfes[32]) bei schmalem Oval des Untergesichts. Leider hat der obere Theil des Kopfes unserer Statuette derartig durch Verwitterung gelitten, dass nicht mehr festzustellen ist, ob die Augenbrauen in der den naxischen Sculpturen eigenthümlichen Weise gebildet sind und ob sich die so charakteristische Ritzlinie am oberen Augenlid findet. Jedenfalls aber hat sie die von der Mehrzahl der archaischen Sculpturen abweichende horizontale Stellung der Augen sowie die fast gerade Linie des unteren Augenlides und die Flachheit des Augapfels mit den naxischen Werken gemein. Das obere Augenlid zeigt freilich einen flachen Bogen und die Thränendrüse ist, wie schon erwähnt, wenigstens angedeutet. Doch ist dieses letztere Detail auch den jüngeren naxischen Werken nicht völlig fremd, wie der Apollo im Brit. Museum (Sauer n. 14) beweist, wenn nämlich die vortreffliche Abbildung in der *Archäologischen Zeitung* 1882 Taf. 4 nicht täuscht. Endlich kehrt die Bildung des Mundes mit der etwas wulstigen Unterlippe und stark emporgezogenen Mundwinkeln, an welche tiefe Falten ansetzen, genau so wieder an der eben genannten Statue und dem Apollo von Thera. In Einzelnheiten scheint unsere Statuette über das von der naxischen Schule Geleistete, soweit

[31]) „Altnaxische Marmorkunst", *Athen. Mitth.* XVI, S. 37—80.

[32]) Uebrigens ist auch die von Sauer als typisch bezeichnete Abplattung des Oberkopfes nicht allen naxischen Sculpturen eigen; der oben genannte Apollo vom Ptoïon zeigt sie ebenso wenig wie der Apollo von Thera.

wir das verfolgen können, hinauszugehen; namentlich in der Bildung der Füsse und des Haares[33]) steht sie den jüngeren Frauengestalten von Delos und der Akropolis, welche nicht ohne Wahrscheinlichkeit auf die Schule von Chios zurückgeführt worden sind, näher[34]).

Das Resultat dieser stilistischen Umschau ist, dass unsere Statuette in den Kunstkreis des ionischen Ostens gehört und der naxischen Gruppe nahe steht. Dazu stimmt auch die wahrscheinlichste Herkunft des Marmors von einer der griechischen Inseln. Zu einer genaueren Bestimmung reicht das vorhandene Vergleichsmaterial nicht aus. Als Entstehungszeit dürfen wir mit Bestimmtheit das 6. Jahrhundert bezeichnen, schwerlich mit der Datirung über die Mitte desselben hinaufgehen.

Für die Deutung ist einerseits die Nacktheit, dann die Geberde der Hände maassgebend. Diese hat mit der „Schaamgebärde" des bekannten nachpraxitelischen Aphrodite-Typus nichts zu thun; sie kann nur als ein Hinweis auf die Organe der Empfängniss und Mutterschaft aufgefasst werden. Ein solcher in Verbindung mit der Nacktheit passt nur für die Göttin der geschlechtlichen Liebe und Fortpflanzung: Aphrodite.

Unsere Figur ist nicht das einzige Beispiel einer nackten Aphrodite in der archaisch-griechischen Kunst. Sogar ein archaisches Tempelbild glaube ich nachweisen zu können, welches im Motiv genau der Statuette von Orvieto entspricht, nämlich auf einer unter Septimius Severus geprägten Kupfermünze von Sikyon bei Imhoof-Blumer und Gardner *Num. comment. on Pausanias* pl. H XV (vgl. S. 30, n. 10), von der mir durch Imhoof-Blumer's Güte ein Abguss vorliegt. Dieselbe zeigt die nackte Aphrodite stehend, mit nach linkshin gewandtem Kopf. Dieser ist mit einem hohen Diadem geschmückt, eine Locke fällt nach vorn, die Masse des Haares in den Nacken; die rechte

---

[33]) Vgl. *Bull. de corr. hellén.* III, 3 = Homolle, *de antiq. Dianae simul. Del.* tab. VII[b].

[34]) Die Nike von Delos zeigt zwar einen ähnlichen Umriss des Kopfes wie unsere Figur, scheidet sich aber in der das Knochengerüst betonenden eckigen Formengebung bestimmt von der rundlichen Weichheit der letzteren; auch in der schrägen Stellung der Augen und der Wölbung des Augapfels, sowie in dem tiefen Ansatz des Ohres liegen charakteristische Unterschiede vor. Die stilistischen Bemerkungen von Brunn (*Sitz. Ber. d. münchener Ak.* 1884, 524 f.) scheinen mir völlig zutreffend, wenn ich mir auch seine Folgerung, dass die Nike ein peloponnesisches Werk sei, nicht ohne Weiteres aneignen möchte. Andererseits kann ich trotz Winter (*Athen. Mitth.* XIII, 124 ff.) eine nahe stilistische Verwandtschaft derselben mit den jüngeren Frauengestalten von Delos nicht entdecken. Wenn also die Nike als Werk der chiotischen Kunstschule äusserlich beglaubigt wäre, so stände die Zuweisung der Serie von Frauengestalten an dieselbe auf schwachen Füssen. Aber, was Brunn aus dem Stil vermuthete, dass nämlich die Basis mit der Künstlerinschrift des Mikkiades und Archermos nicht zu der Nike gehören könne, das hat Sauer (*Athen. Mitth.* XVI, 182 ff.) aus äusseren Gründen überzeugend nachgewiesen, welche von Winter (*Arch. Anz.* 1891, 185 f.) keineswegs widerlegt sind.

Wenn es auch möglich und aus einer Reihe von Gründen sehr wahrscheinlich ist, dass in der That jene stattliche Gruppe von Frauengestalten der Kunstschule von Chios entstammt oder unter deren Einfluss entstanden ist — ein äusserlich beglaubigtes Werk dieser Kunstschule besitzen wir bisher nicht.

Hand liegt am Unterleib, die linke fasst an die linke Brust. Links neben Aphrodite steht auf einer niedrigen Basis Eros, mit Fackel und Taenie. Der Stil dieser Eros-Statue ist der der freien Kunst; um so auffälliger ist der Contrast zwischen ihm und Aphrodite[35]). Bei dieser weist die Stellung der Füsse, welche mit der ganzen Sohle auftreten, ferner die Haartracht und das hohe Diadem entschieden auf archaische Zeit. Auf einer anderen gleichzeitigen Münze der Julia Domna (a. a. O. H XVI) ist nun eine im Motiv ganz gleiche Aphrodite dargestellt, aber in völlig freiem Stile mit entsprechend veränderter Beinstellung, einem verhältnissmässig viel kleineren Kopf und einem Delphin neben sich. Dass beide Münzen eine Statue darstellen, ist nicht zu bezweifeln, dass es ein und dieselbe ist, beweist das auffallende Armmotiv. Fragen wir, welche der beiden Wiedergaben getreuer ist, so kann die Entscheidung nur zu Gunsten der ersten ausfallen, denn dass eine Statue freien Stils durch einen späteren Stempelschneider in die Sprache der archaischen Kunst umgesetzt wäre, ist nicht denkbar; der umgekehrte Vorgang, dass nämlich ein archaisches Werk von dem nachbildenden Künstler (vielleicht unbewusst) in die ihm geläufige freie Formengebung übersetzt wird, ist ganz natürlich — wie oft vollzieht er sich nicht wenigstens theilweise noch heute! — wenn ich ihn auch nicht mit Beispielen aus der antiken Numismatik belegen kann.

Wir dürfen also unbedenklich ein derartiges in das 6. Jahrhundert zurückreichendes Tempelbild der nackten Aphrodite für Sikyon annehmen, welches noch in der Kaiserzeit besondere Verehrung genoss[36]).

Andre Darstellungen der nackten Aphrodite aus archaischer Zeit liegen uns in vier kleinen Bronzefiguren vor, von denen drei als Spiegelstützen dienten[37]).

1. In der Sammlung Trau in Wien; die Herkunft ist bis Konstantinopel zu verfolgen. H. 0,17. Vgl. W. Gurlitt, *Archäol. epigr. Mitth. aus Oesterreich* II, Taf. VIII, vgl. S. 159f., 194f. Die Füsse sind durchbohrt zur Befestigung auf einer Basis, dagegen fehlt nach dem ausdrücklichen Zeugniss des Herausgebers jede Spur einer tektonischen Verwendung[38]). Der l. Fuss ist vorgesetzt, die rechte Hand hält zwischen Daumen, Zeige- und Mittelfinger in zierlicher Weise eine Blüthenknospe empor in der Nähe des Kinnes; die Linke ist gesenkt, aber etwas vorgestreckt, die fest geschlossenen Finger hielten ebenfalls ein Attribut und zwar, wie sich aus 3 ergiebt, eine Frucht. Eine ciselirte Rinne um den Hals, ganz wie bei der Statuette von Orvieto, diente zur Auf-

[35]) Eros im Stile der freien Kunst neben einem alten Idol der Aphrodite findet sich auch auf einer Münze von Aphrodisias, Gardner, *types of gr. coins* XV, 10.

[36]) Litterarisch bezeugt ist es uns nicht; denn die Statue des Kanachos war ein (selbstverständlich bekleidetes) Sitzbild mit Apfel und Mohnkopf in den Händen.

[37]) Nr. 1, 3, 4 sind schon von Furtwängler bei Roscher I Sp. 408 angeführt.

[38]) Anders Furtwängler ohne Angabe von Gründen.

nahme eines Halsbandes mit rundem Anhängsel. Die Formengebung ist echt archaisch und von eigenthümlicher Schärfe und Magerkeit.

2. Standspiegel im Antiquarium zu München aus Hermione. Vergl. *Arch. Anz.* 1890, S. 94; *Verhandlungen d. 41. Philol.-Vers. in München*, S. 256f. (Flasch). Es liegt mir ein Abguss vor. Als Stütze dient die nackte Aphrodite, welche auf einem zusammengerollt liegenden Löwen steht (H. 0,20). Der linke Fuss ist fast unmerklich vorgeschoben, die linke Hand hält in derselben Weise wie n. 1 eine längliche Blüthenknospe, die bis zur Höhe des Auges reicht, der rechte Unterarm ist wagerecht vorgestreckt, die Finger der Hand sind geschlossen und hielten ein Attribut (Frucht). Um den Hals trägt die Göttin ein plastisch angegebenes Halsband aus Metalldraht mit Anhängsel in Gestalt eines spitz zugehenden kleinen Gefässes. Die Füsse sind mit Sandalen bekleidet, deren Riemenwerk sorgfältig angegeben ist, die Zehen flach gebildet, die erste länger als die zweite. Das Haar wird um die Stirn von einem breiten Band zusammengehalten; hinten fällt es als eine flache, nach unten schmäler werdende Masse bis zu den Glutaeen hinab. Man unterscheidet fünf Strähnen nebeneinander; eine als flache Vertiefung bemerkbares, breites in der Höhe der Schultern sich kreuzendes, unten horizontal geführtes Band ist um den Haarschopf geschlungen. Auf dem Kopf ruht ein hoher Kalathos; zwischen diesen, der nur zur Hälfte ausgeführt ist, und eine an der Rückseite befindliche grosse Palmette ist das Spiegelrund eingefügt. Von der Palmette geht eine dicke Ranke aus und an den Oberarmen hinab; diese ist dann nach aussen geschwungen und endigt je in eine runde von drei bezw. vier nach aussen umgebogenen Kelchblättern umgebene (Lotos-) Knospe. Auf dieser sitzt nach aussen gewandt, doch mit dem Gesicht nach vorn, je ein Vogel mit menschlichem Kopf (Sirene), mit den Flügelenden die Ranke in Schulterhöhe der Aphrodite berührend. Ihre Haare sind ähnlich angeordnet wie die der Aphrodite, nur nicht so lang, und ebenfalls von einem Kalathos bekrönt. Die Formengebung steht der von n. 1 sehr nahe; auffallend ist auch hier die Schlankheit und Magerkeit aller Formen, besonders die Schmalheit der Hüften und die geringe Entwickelung der Brüste. Die rima ist durch eine Ritzlinie angegeben. Sehr gut und lebensvoll ist der liegende Löwe gearbeitet, namentlich der vortrefflich stilisirte Kopf.

3. Spiegelstütze in der kgl. Antikensammlung zu Dresden, aus Caere; nur bis zu den Knieen erhalten und auch sonst stark beschädigt. H. 0,102 (s. Helbig, *Bull. d. Inst.* 1877 S. 54f., Hettner, *die Bildw. d. kgl. Antikensammlung*, 4. Aufl. 1881, S. 44, n. 16, Gurlitt a. a. O. S. 194f.). Vorzügliche Photographien von vorn und von der Seite verdanke ich den Herren G. Treu und P. Herrmann, dem Ersteren auch ausführliche Mittheilungen über manche Einzelnheiten.

Aphrodite steht mit vorgesetztem l. Beine; um den Hals trägt sie wie n. 2 ein Halsband aus Metalldraht mit Anhängsel. Das Haar, am Oberkopfe durch eine wulstige

Binde zusammengehalten, fällt in den Nacken, wo es durch ein Band aufgenommen ist; je eine Locke mit horizontalen Einkerbungen, die die Wellung bezeichnen, hängt vorn herab. Die Armbewegung entspricht genau n. 2, die R. hält mit drei Fingern eine kleiner als in n. 2 gebildete Blüthenknospe empor, die fest geschlossene L. umfasst den Stengel einer nach vorn herabhängenden Frucht von rundlicher Form. Der Stengel ist nicht „verkrümmt“, wie Gurlitt meint, sondern wie Treu mir ausdrücklich bezeugt, ursprünglich durch das Gewicht der Frucht so gebogen. Leider ist es bei der schematischen Wiedergabe nicht möglich, sie näher zu bestimmen[39]). Eine ähnliche Frucht[40]), aber von mehr länglicher Gestalt (leider sehr verstossen) kehrt wieder in der Hand des stehenden Mädchens links auf dem Relief von Pharsalos im Louvre (Friederichs-Wolters n. 41).

Ein 0,003 breiter und 0,006 tiefer quer laufender Einschnitt im Kopfe selbst nahm die Spiegelscheibe auf, welche durch einen von vorn nach hinten durch den Einschnitt hindurchgeführten Drahtstift befestigt war. Die an der linken Schulter und Oberarm vorhandenen Ansätze (?) und Beschädigungen könnten nach Treu's Mittheilung von ähnlichen Ranken wie bei n. 2 und etwa auf dem Ende aufsitzenden Sirenen herrühren. Die Ranken müssten freilich etwas anders geführt sein wie dort, nämlich vom Scheitel gerade an Schulter und Arm hinab, da am Hinterkopf (übrigens auch am rechten Arme) keine Ansätze vorhanden sind. Die Brüste sind auch an dieser Figur schwach entwickelt; übrigens hat sie, wie auch Gurlitt richtig hervorhebt, gedrungenere Verhältnisse wie n. 1 u. 2; der Kopf ist verhältnissmässig grösser und, statt schmal und länglich, eher breit. Auch die Hüften sind breiter und die Körperformen rundlicher. Die Augen stehen schräg, die rima ist durch eine gravirte Linie angegeben; die Haare sind sorgfältig ciselirt.

Gurlitt betrachtet die Figur als eine etruskische Umbildung des griechischen Typus. Darauf führt allerdings der Fundort; doch ist derselbe ebensowenig beweisend wie die gegenüber 1 angeblich höhere technische Vollendung des Gusses. Unciselirt ist übrigens auch die dresdener Figur nicht, wie überhaupt wohl keine griechische oder etruskische Bronze guter Zeit. Die lebensvolle und eigenthümliche Formengebung namentlich des Kopfes verglichen mit der den sicher etruskischen Bronzen archaischer Zeit eigenthümlichen Starrheit und conventionellen Trockenheit macht entschieden den Eindruck eines echt griechischen Werkes, wofür auch Treu die Figur zu halten geneigt ist.

4. Spiegelstütze der Sammlung Wilde, leider nur durch eine stilistisch ganz

[39]) An einen Apfel, welcher an einem naturwidrig langen Stiel ebenso von mehreren Figuren des s. g. Harpyien-Mon. aus Xanthos gehalten wird, ist nicht zu denken; eher vielleicht an einen Mohnkopf oder eine Feige.

[40]) Sicher nicht eine „Binde“, wie Kekulé und Wolters meinen.

unbrauchbare Abbildung[41]) bekannt. Eine nackte Frau steht auf einer Schildkröte; ein palmettenartiger Aufsatz auf ihrem Kopfe diente zur Befestigung des Spiegelrundes, welches ausserdem durch zwei auf den Schultern der Figur stehende Sphinxe (von der l. ist nur ein Ansatz erhalten) mit der letzteren verbunden war. Die Arme sind weiter vom Körper abgestreckt und höher erhoben als bei 1—3, die l. Hand fehlt, die erhaltene R. scheint geschlossen zu sein und den Flügel der Sphinx zu berühren; ein Attribut hat sie wahrscheinlich nicht gehalten.

Wegen der Haltung der Arme und des wahrscheinlichen Mangels der Attribute kann diese Figur nicht mehr für eine sichere Aphrodite gelten. Für zwei andere nackte Frauengestalten, ebenfalls Spiegelstützen, schliessen eben die Attribute die Deutung auf Aphrodite aus, nämlich die kyprische Perrot-Chipiez III Fig. 621 und die im Amyklaion gefundene Ἐφημ. ἀρχ. 1892, 1. Beide halten Schallbecken (κύμβαλα) in den Händen und sind deshalb als sterbliche Dienerinnen der Aphrodite (Hierodulen) oder Hetären schlechthin zu fassen. Die kyprische Figur steht auf einem Frosch, der auf einem Klappstuhl sitzt; übrigens zeigt sie in ihrer ganzen Körperbildung (wenn die Abbildung treu ist) echt archaisch griechischen Charakter und schon die auf den Schultern stehenden Thiere verbieten, mit Perrot an eine Entstehung in der Ptolemaeerzeit zu denken.

Angesichts dieser sicheren Beispiele der Verwendung der nackten Frau für nicht göttliche Wesen[42]) kann man die Frage aufwerfen, ob nicht auch die Figuren 1—3 als solche, d. h. als Dienerinnen der Aphrodite (Hetären) aufzufassen sind. Die allen dreien gemeinsamen Attribute, Knospe und Frucht, sowie die feierlich steife Art, in welcher sie gehalten werden, sprechen entschieden gegen diese Auffassung und weisen vielmehr auf die Göttin selbst hin. Allerdings scheint bei diesen tektonisch verwendeten Gestalten die eigentliche Bedeutung schon früh zurückgetreten und der Typus gedankenlos wiederholt worden zu sein, indem die Attribute ohne Rücksicht auf jene willkürlich verändert wurden. Ursprünglich ist er gewiss für die Göttin selbst erfunden worden, und Knospe und Frucht waren bedeutsame Attribute, welche eine bewusste Hindeutung auf das Werden und Gedeihen in der Natur, als Werk der Aphrodite, enthielten, denselben Gedanken, der, auf das Gebiet des animalischen Lebens bezogen, die Statuette von Orvieto zum Ausdruck bringt. Dass die Sirenen des Spiegels von Hermione mehr als „eine lediglich tektonische und ornamentale Bedeutung“ haben, wie Flasch (a. a. O.

---

[41]) *Signa antiqua e Museo Jacobi de Wilde veterum poetarum carminibus illustrata et per Mariam filiam aeri inscripta.* Amstelaedami 1700 tab. XI, ohne Text.

[42]) Auch die nackten Frauen auf einigen Amphoren des Nikosthenes (*Wiener Vorlegebl.* 1890/91 Taf. II 3a, 4a u. b, 6a u. b; Klein n. 13, 48, 5) sind sicher als Hetären zu fassen. Ebenso drei nackte mit fünf Jünglingen tanzende Frauen auf einer korinthischen Amphora des Brit. Museum (*Catal.* I, 426; abgeb., die Frauen mit willkührlich erfundenen Hemden, bei Passeri *Pict. Etr.* III, 228), deren Nachweis ich Loeschcke verdanke.

S. 257) meint, möchte ich dagegen bezweifeln unter Hinweis auf die Sphinxe des Spiegels Wilde (4) und einer bekleideten Spiegelstütze des Brit. Museum (*Spec. of anc. sculpt.* II, 6); auch die Erklärung des Löwen, auf welchem Aphrodite steht, als Versinnlichung ihrer Macht auch über die stärksten und wildesten Thiere kann ich nicht für gesichert halten. Denn in derselben Weise finden wir andre Thiere verwandt, welche in keinem nachweisbaren Bezug zu dieser Göttin stehen[43]). Ein (dem einzelnen Künstler natürlich nicht bewusster) Zusammenhang dieses Motivs mit der aus Babylon stammenden, frühzeitig in Syrien herrschenden Sitte, männliche und weibliche Gottheiten auf Thiere zu stellen, „um deren Macht, Stärke oder Schnelligkeit zum Ausdruck zu bringen“[44]), — ist wohl nicht abzuleugnen, auf keinen Fall aber ein Einfluss orientalischen (Astarte-) Cultes auf die betreffenden griechischen Darstellungen anzunehmen.

Dem Stile nach sind alle diese Figuren streng archaisch; die Formengebung von n. 1 und 2 ist fast zu mager und schlank, wenn auch nicht ohne eine gewisse herbe Anmuth; n. 3 ist etwas weicher und voller und steht der orvietaner Statuette näher. Wenigstens 1 und 2 machen einen älteren Eindruck als diese. Mit Recht vergleicht Flasch n. 2 mit dem „Apollo“ von Tenea. Wenn man ausserdem in Anschlag bringt, dass Korinth das Centrum der Spiegelfabrikation in älterer Zeit war, so wird man geneigt sein, mit Loeschcke (nach einer brieflichen Mittheilung) auch dieses Exemplar dort entstanden zu denken. Der Typus aber ist gewiss ionischer Herkunft, auf welche auch die auffallenden Ranken mit den Lotosknospen hinweisen[45]). —

Es liegt nahe, diese Darstellungen der nackten Aphrodite in Zusammenhang zu bringen mit dem uralten Typus der nackten orientalischen Göttin. Furtwängler in seinem inhaltreichen kunstmythologischen Artikel über Aphrodite (Roscher's Lexikon, Bd. I) meint in der That die Wanderung dieses Typus vom Orient nach Griechenland nachweisen zu können. Allein die Voraussetzung, von der auch er ausgeht, dass nämlich die griechische Aphrodite eine wesentlich orientalische Göttin, „das Produkt einer frühzeitigen Vermischung griechischer und orientalischer (semitischer) Religion“ (Roscher a. a. O.) sei, ist von Alexander Enmann in seiner vortrefflichen Abhandlung *Kypros und der Ursprung des Aphroditecultus* (*Mém. de l'académie de St. Pétersb.* VIIe *série*, t. 34) als völlig irrig erwiesen worden. Die griechische Göttin, welche im Epos schon völlig

---

[43]) Schildkröte, Frosch s. oben. Die zuletzt erwähnte bekleidete Figur des Brit. Mus. steht auf einem Affen; sie hält auf der rechten Hand eine Sphinx. Ich halte diese aus der Sammlung Payne-Knight stammende Figur, welche in Rom gefunden sein soll, für ein griechisches Werk des 6. Jahrhunderts. — Die Schildkröte findet sich auch auf nackte männliche als Spiegelstützen fungirende Figuren übertragen.

[44]) Ed. Meyer Roscher *Lex. d. Myth.* I Sp. 1191 vgl. 653.

[45]) Dieselben sind für die ionischen Vasengattungen charakteristisch vgl. Duemmler *Röm. Mitth.* III, 165. Ueber ionische Kunsttypen in Korinth vgl. Loeschcke *„Boreas und Oreithgia am Kypseloskasten“*, Dorpat 1886.

ausgebildet und ohne jeden fremdländischen Zug vorliegt, berührt sich zwar in ihrem Wesen vielfach mit der orientalischen (Astarte etc.), in welcher deshalb die Griechen schon früh die eigene Aphrodite wiedererkannten, aber sie ist keineswegs aus jener abgeleitet oder ein Mischprodukt urgriechischer und semitischer Religion. Am wenigsten hat sich diese angebliche Mischung auf Kypros vollzogen[46]), wo sich Griechen und Phönizier lange schroff gegenüberstanden, und die Meinung aller Geschichtsforscher und Mythologen von Herodot an, der Beiname der Aphrodite, Κύπρις, beziehe sich auf die Herkunft von oder die Geburt auf Kypros, ist ein Irrthum (vgl. Enmann S. 62).

Wenn nun aber auch die Cultübertragung entschieden geläugnet werden muss, so könnte doch eine Typenübertragung stattgefunden haben in der Art, dass die im griechischen Osten zahlreich vertretenen Darstellungen der nackten orientalischen Göttin (namentlich Terracotten ägyptischen und phönikischen Ursprungs) griechischen Künstlern die Anregung zu ähnlichen Bildern der Aphrodite gegeben hätten.

Die Möglichkeit eines solchen Vorganges soll nicht in Abrede gestellt werden. Zu erweisen ist derselbe m. E. mit dem vorliegenden Material nicht. Denn die charakteristische Gebärde der Statuette von Orvieto ist, wie es scheint, unter den Darstellungen der orientalischen Göttin nur vereinzelt vertreten; ob in älteren als die Statuette selbst, ist mindestens zweifelhaft[47]). Ebenso sind Blüthe und Frucht verbunden für den orientalischen Typus nicht nachzuweisen. Somit bliebe also nur die Nacktheit als entlehnt übrig. Aber auch sie ist dem Wesen der Göttin aller vegetabilischen und animalischen Fruchtbarkeit so angemessen, dass man sie nicht ohne Weiteres auf die Einwirkung fremder Kunst und Religion zurückführen muss, ebensowenig wie jenen allerdings grobsinnlichen Hinweis auf Fortpflanzung und Ernährung. Im Gegentheil, während dem religiösen Empfinden der Griechen des 6. und 5. Jahrhunderts offenbar die bekleidete Darstellung der Aphrodite mehr zusagte, so scheint es, als ob eine ältere Zeit nicht so dachte, die nackte Bildung der Aphrodite vielmehr selbständig auf griechischem Boden erwachsen sei. Mit Wahrscheinlichkeit zieht Furtwängler einige primitive Terracottafiguren aus den tiefsten Schichten von Olympia hieher (*Bronzen* Taf. XVII n. 290. 291) mit horizontal abgestreckten Armstümpfen und Angabe der rima. Wenn dieselben in der That Aphrodite darstellen, so verbietet der Fundort, eine uralte griechische Cultstätte, an die orientalische Göttin, die Rohheit der Ausführung an Import oder Nach-

---

[46]) Speziell war der Cult der Aphrodite in Paphos von Anfang an ein rein griechischer, von Lakonien aus dort eingeführter (a. a. O. S. 31 ff., S. 41).

[47]) Die oben citirte cyprische Terracotte Cesnola-Stern L, 3 kann sehr wohl jünger sein; über die glasirten etruskischen bei Heuzey *Catalogue de fig. ant. de t. c. du Louvre* S. 218 n. 15 und 17 kann ich nicht urtheilen. Die von Furtwängler S. 407 angeführte, ebenfalls cyprische des Louvre Heuzey *terrescuites* pl. 10,7 ist ebenso wie die andre ebenda befindliche unbekannten Fundorts pl. 4,7, welche mit Unrecht als „Urbild der mediceischen Venus“ angesprochen worden ist, um mehrere Jahrhunderte jünger. Vgl. Heuzey *Catal.* S. 108 und 199 f., Perrot-Chipiez III, 555 ff.

ahmung fremder Vorbilder zu denken. Wer ferner die mykenische Cultur mit Furtwängler und Loeschcke für griechisch hält, der wird auch die bekannten Figürchen aus Goldblech aus dem dritten Grabe von Mykenae (Schliemann, *Myk.* Fig. 267. 268), als Darstellungen der griechischen Aphrodite in Anspruch nehmen, derselben Göttin, welche eben von den Trägern dieser Cultur aus Lakonien nach Kypros verpflanzt wurde. Dass diese immerhin primitiven Figürchen phönikischer Import seien (für welchen ich sichere Beispiele innerhalb der mykenischen Cultur überhaupt vermisse), verräth nichts; für die Annahme, dass sie nach phönikischen Vorbildern gearbeitet seien kann der Hinweis auf die der Astarte heilige Taube nicht genügen. Denn nichts verbietet, anzunehmen, dass dieses Thier auch der griechischen Göttin von Anfang an heilig gewesen sei[48]).

Auch die von Tauben umflatterten Altäre[49]) desselben und des 5. Grabes haben nichts Fremdartiges an sich. Ueber die „Inselidole“ und die Cultur, der sie entstammen, möchte ich dem Rathe von Wolters folgend (*Athen. Mitth.* XVI, 47) mein Urtheil einstweilen noch zurückhalten. Als phönikischer Import sind sie jedenfalls nicht aufzufassen[50]).

Wie schon oben gesagt, muss die Cultstätte von Volsinii dem Todtencult gedient haben. Die dort als Cultbild aufgestellte Statuette der Aphrodite vertritt also durchaus die Rolle der Ἐπιτυμβία in Delphi, von welcher Plutarch *quaest. Rom.* XXIII berichtet: καὶ γὰρ ἐν Δελφοῖς Ἀφροδίτης Ἐπιτυμβίας ἀγαλμάτιόν ἐστι πρὸς ὃ τοὺς κατοιχομένους ἐπὶ τὰς χοὰς ἀναχαλοῦνται. Leider giebt Plutarch nicht an, wie diese Aphrodite Epitymbia dargestellt war; die Bezeichnung als ἀγαλμάτιον trifft in auffallender Weise auch für unsere Statuette zu. Die Beziehung der Aphrodite zu den Seelen der Abgeschiedenen aber ist in der griechischen Religion uralt, wie die von Enmann erschlossene Bedeutung der Beinamen Κύπρις und Ἥρα oder Ἀερία beweist.

„Wir müssen annehmen, dass Aphrodite nach dem Glauben der ältesten Griechen sowohl die Seelen, die das Leben verlassen, zu sich nahm, als auch die Kinder wieder zurücksandte. Genau dieselbe Doppelrolle finden wir bei den stammverwandten Italikern an der Venus wieder, ein sicherer Gegenbeweis gegen den phönizischen Ursprung der griechischen Göttin. Die Venus entspricht nicht bloss der Aphrodite als „Liebesgöttin“, sondern sie spielt unter dem Beinamen der *Libitina* eine noch bedeutendere Rolle als

[48]) Enmann's Zweifel (a. a. O. S. 67, 3) ob überhaupt Aphrodite dargestellt sei, scheint mir allzu skeptisch. Nacktheit und Taube zusammen führen doch nothwendig auf diese Göttin. Sehr beachtenswerth sind dagegen die Ausführungen über die ursprüngliche Bedeutung der mit Aphrodite verbundenen Taube, nämlich als Bild der Seele, wie Aphrodite die mit der Hütung der Seele betraute Göttin ist. Diese Auffassung passt für die mykenischen Grabfunde vortrefflich.

[49]) Dass dieselben vielmehr als „Tempel“ aufzufassen seien, wie Schuchhardt will (*Schliemann's Ausgr.* S. 228 f.) scheint mir ganz unglaublich. Das eigenthümliche Zwischenstück des mittleren Aufsatzes (Schuchhardt sieht merkwürdiger Weise ein „Fenster“ darin) kehrt am Unterbau der Säule am Löwenthor ähnlich wieder.

[50]) Studniczka *Kyrene*, S. 58.

Göttin des Todes und der Verstorbenen“ (Enmann a. a. O. S. 73). Bei den Oskern fiel dieselbe Rolle der Ceres zu, welche in einer der von Volsinii ganz ähnlichen offenen Cultstätte in der Necropolis von Capua verehrt wurde. Sie wird dargestellt theils mit Taube und Granatapfel[51]), theils als mütterliche Göttin, welche die als Wickelkinder dargestellten Seelen behütet und nährt. Die den Etruskern benachbarten Umbrer scheinen die Göttin Cupra[52]) *(Cubra)*, deren Namen lautlich mit Κύπρις identisch ist, als Hüterin der Seelen verehrt zu haben[53]), nach dem Zusatz *mater* anscheinend eine Erdgöttin.

Dass auch die Etrusker ähnliche Vorstellungen von einer die Seelen der Abgeschiedenen bewahrenden Göttin gehabt haben, dürfen wir schon aus den Fundumständen unserer Statuette folgern, welche, innerhalb der Todtenstadt aufgestellt und im Zusammenhang mit dem Todtencult verehrt, sicherlich als das Abbild einer solchen Göttin galt. Doch glaube ich dieselbe Vorstellung auch schon für eine etwas ältere Zeit nachweisen zu können.

Die bekleidete Statuette[54]) nämlich, sowie die merkwürdige Bronze-„Büste[55]“) aus dem „Polledrara-Grabe“ *(grotta d'Iside)* bei Vulci, dessen gesammter Inhalt sich jetzt im Brit. Museum befindet, stellen offenbar nicht Porträts zweier in dem Grabe beigesetzter Frauen dar (Micali, Dennis), sondern Göttinnen. Jene ist mit Chiton und Himation bekleidet und hielt in der geschlossenen Rechten ein Attribut, nach Emil Braun's Vermuthung[56]) den bei Micali *Mon. ined.* VIII, 13 abgebildeten Vogel aus vergoldeter Bronze, der mit einem Zapfen zum Einsetzen versehen ist und abgesehen von einem merkwürdigen hörnerartigen Aufsatz ganz einer Taube gleicht; die linke Hand ist geöffnet, scheint aber, da jede Spur einer Befestigung oder eines Ansatzes

---

[51]) Vgl. von Duhn *Bull. d. Inst.* 1878 S. 19 ff. Es ist nicht nöthig, hier eine Verschmelzung der Attribute der Ceres und Venus anzunehmen. Wenigstens bei den Griechen war nicht nur der Granatapfel, sondern auch die Taube beiden Göttinnen heilig, vgl. Aelian *hist. anim.* X, 33 λέγουσι δὲ αὐτὰς (sc. τὰς λευκὰς τρυγόνας) ἱερὰς εἶναι Ἀφροδίτης τε καὶ Δήμητρος, Μοιρῶν δὲ καὶ Ἐρινύων τὰς ἄλλας (sc. τρυγόνας) — so nach Hercher's evidenter Herstellung des verdorbenen Textes. Dieselbe Gemeinsamkeit der Attribute dürfen wir auch bei den Oskern annehmen, bei denen die beiden Göttinnen auch sonst in besonders nahen Beziehungen zu einander standen (vgl. v. D. S. 21). Dass ich Duhn's Ausführungen über die Phoenizier als Verbreiter des Venus-Cultes in Griechenland und Italien nicht billige, erhellt aus dem früher Gesagten.

[52]) Strabo's Angabe V C. 241, dass Hera bei den Etruskern Κύπρα geheissen habe, ist irrig nach Ausweis der etruskischen Spiegel, wo Hera vielmehr *Uni* heisst.

[53]) Eine Weihegabe an *Cubra mater* war in einem Rundtempelchen und zwar anscheinend in einem Begräbnissplatz aufgestellt. Vgl. Jordan, *quaestiones umbr.* (Programm d. Univ. Königsberg 1882); Bücheler *Umbrica* S. 173; Enmann a. a. O. S. 62 ff.

[54]) Micali *Mon. ined.* VI, 1. Nicht aus Tuf wie Micali angiebt, sondern, wie ich mir vor dem Original notirte, aus Alabaster. (E. Braun, s. Anm. 56, schwankt zwischen Alabaster und Marmor.)

[55]) A. a. O. VI, 2.

[56]) *Ann. d. Inst.* 1843, 351; *Bull. d. Inst.* 1844, 106.

fehlt, kein Attribut gehalten zu haben. Die „Büste“ scheint nach einer sehr beachtenswerthen Beobachtung Loeschcke's[57]), welche auch Furtwängler bestätigt, zu einer solchen erst durch die Restauration geworden zu sein, der Oberkörper ursprünglich vielmehr zu einer „walzenförmigen“ mit enganliegendem gegürteten Peplos[58]) bekleideten Figur gehört zu haben. Die linke Hand liegt an der l. Brust, die horizontal vorgestreckte Rechte ist geschlossen und durchbohrt zur Aufnahme eines Attributs (nach Dennis S. 285 d. Uebers. des oben erwähnten Vogels).

Eine erneute gründliche Untersuchung beider Figuren und die Veröffentlichung genauer und stilgetreuer Abbildungen an Stelle der gänzlich ungenügenden bei Micali ist dringend zu wünschen. Sie wird auch darüber Aufschluss geben ob beide, wie es mir für die erstere vor dem Original wahrscheinlich schien, griechische Originale oder etruskische Nachbildungen solcher sind; auf jeden Fall ist der Kunsttypus griechisch. Für die Bronze spricht schon das Motiv der linken Hand für die Deutung auf Aphrodite und auch die Alabasterfigur ist höchst wahrscheinlich so zu erklären, namentlich wenn sich die Zugehörigkeit des Vogels bestätigen sollte. Das Vorkommen dieser Götterbilder aber in einem Grabe kann wiederum nur so erklärt werden, dass man die dargestellte Göttin als Hüterin der Seelen auffasste und die dort beigesetzten Todten ihrem besonderen Schutze empfehlen wollte.

Somit scheint also in Vulci bereits in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts (denn später kann der Inhalt der *grotta d'Iside* gewiss nicht gesetzt werden) der altgriechische Typus der bekleideten Aphrodite in ähnlicher Weise verwandt worden zu sein, wie in Volsinii etwas später der der nackten Göttin.

Wie aber bei den Etruskern die betreffende Göttin hiess; ob *Turan*, welche sie sonst der griechischen Aphrodite gleichsetzten, auch diese Seite der letzteren vertrat, oder ob die Rolle der Seelenbewahrerin wie bei den Umbrern und Oskern einer andern Göttin zufiel — das wissen wir nicht. Ja, selbst das müssen wir dahingestellt sein lassen, ob die Vorstellung der seelenbewahrenden Göttin eine ursprünglich etruskische oder nur von Griechenland übernommene war. Das Letztere scheint bei den sehr alten Beziehungen der Etrusker zum delphischen Heiligthum keineswegs undenkbar. Von dorther, wo die Ἀφροδίτη Ἐπιτυμβία verehrt wurde, wurden den Bewohnern von Agylla (Caere)

---

[57]) Den Hinweis darauf verdanke ich Furtwängler, weitere Auskunft der Freundlichkeit von Loeschcke selbst. L. glaubte zu bemerken, dass der Oberkörper und der oberste Streifen mit den Thieren aus einem Stück gearbeitet seien, der Streifen mit den Gespannen und der Untersatz aus gesonderten Blechen bestehen.

[58]) Derselbe wäre dann ähnlich verziert gewesen wie der der einen Hore und der mittleren Moira auf der François-Vase. Eine walzenförmige Bronzefigur mit solchem enganliegenden Peplos (ohne Verzierungen) im Museo archeologico zu Florenz ist bei Martha *l'art étrusque* S. 319 Fig. 207 abgebildet. Der Oberkörper scheint auch an dieser auf den ersten Blick unbekleidet zu sein, wie man bei der „Büste“ der *grotta d'Iside* angenommen hat.

Sühnopfer für die Seelen der (um 540) gemordeten Phokaeer vorgeschrieben, welche noch zu Herodots Zeit regelmässig dargebracht wurden (Herod. I, 167). Vielleicht ging der Cult der in den griechischen Quellen als Eileithyia oder Leukothea bezeichneten Göttin, deren Heiligthum in Pyrgoi, dem Hafen von Agylla, der Tyrann Dionysios Ol. 99, 1 (364) plünderte[59]), auf dieselbe Veranlassung zurück und ist die Göttin geradezu mit der Aphrodite Ἐπιτυμβία zu identifiziren.

Was das von uns besprochene Heiligthum in der Necropole von Volsinii betrifft, so muss die Möglichkeit offen gehalten werden, dass es älter war als die Aufstellung der Aphrodite-Statuette, denn wenigstens eine der dort geweihten Votivfiguren, die primitive Bronze Fig. 5, scheint für älter gehalten werden zu müssen als diese.

Wie die Statuette selbst nach Volsinii gelangt ist, darüber können wir nur Vermuthungen aufstellen. Unwahrscheinlich ist es wohl, dass es auf dem Wege des Handels geschehen sei. Eher möchten wir annehmen, dass sie auf einem Kriegszuge in einer der ionischen Colonien Unteritaliens oder Siciliens erbeutet worden sei; vielleicht in beschädigtem Zustande, so dass sie vor ihrer Aufstellung in Volsinii restaurirt werden musste.

[59]) S. d. Stellen bei Müller-Deecke I, 189, 31.

Zu griechischen Künstlern.

Von

A. Milchhoefer.

1. Eubulides.

Plinius 34, 88: *Eubulidis digitis computans (laudatur.)* Nach dem Zusammenhang der Stelle wird wohl allseitig anerkannt, dass dieses von Plinius in der alphabetischen Liste derjenigen Künstler, *qui ejusdem generis opera fecerunt*, aufgeführte einzige Werk des Eubulides ein Portrait und zwar ein Philosophenbildniss war[1]). In der That kann es auf Redner, Athleten, Schauspieler, welche die Rubrik ebenfalls noch umfasst, nicht bezogen werden; Leistungen hierher gehöriger Künstler in anderen Gattungen aber treten nur als gelegentliche Zusätze auf *(omnia quae ceteri aggressus; omnia fere praedicta imitatus).*

Allerdings erscheint auch für einen Philosophen das „περιπάζειν" als charakteristisches Darstellungsmotiv etwas befremdlich, denn an Pythagoras, den wir doch sonst in idealer Auffassung mit Scepter und Himmelsglobus ausgestattet wissen (Schuster, *Portr. d. griech. Ph.* S. 4, Baumeister, *Denkm.* S. 1429), wird Niemand denken wollen.

Wir blieben rathlos ohne eine bereits von Urlichs (a. a. O.), wenn auch nur vergleichsweise, citirte Angabe bei Sidonius Apollinaris, welcher (*epist.* IX, 9, 14 = *Mon. Germ. hist.* VIII S. 158 ed. Luetjohann) unter den üblich gewordenen Darstellungsarten bekannter Philosophen auch Chrysippos anführt: „*digitis propter numerorum indicia constrictis*"[2]). Hier wie in den übrigen Erwähnungen des Chrysippos bei dem-

---

[1]) Urlichs *Chrest. Pliniana* z. d. Stelle; Overbeck *Gesch. d. Plast.* II³ S. 382; Furtwängler *Plinius u. s. Quellen* S. 12 fg. auch *Dornauszieher* S. 90, 37.

[2]) Die Stelle lautet: *quod per gymnasia pingantur Areopagitica vel prytanca curva cervice Speusippus, Aratus panda, Zenon fronte contracta Epicurus cute distenta, Diogenes barba comante Socrates coma cadente, Aristoteles brachio exerto Xenocrates crure collecto, Herarclitus fletu oculis clausis Democritus risu labris apertis, Chrysippus digitis propter numerorum indicia constrictis, Euclides propter mensurarum spatia laxatis, Cleanthes propter utrumque corrosis.* — Purgold, *Arch. Bemerk. z. Claudian u. S. A.* S. 117, 1 nennt den Passus „nichtssagend und gesucht". Aber Sidonius schöpft ja nicht aus eigner Weisheit oder Anschauung. Man könnte höchstens fragen, ob nicht um der Antithesen willen einige an je zweiter oder dritter Stelle aufgeführte Motive (so bei Euklid, Kleanthes) willkürlicher zurechtgemacht,

selben Schriftsteller (*epist.* IV, 3, 6; *carm.* XXIII, 114—119; vgl. II, 177fg.) werden seine „*numeri*“ regelmässig den „*mensurae*“ des Euklid gegenübergestellt; es handelt sich also für Sidonius keineswegs bloss um „eine Geberde philosophischer Erörterung“, wie Urlichs meint.

Aber wodurch ist denn der berühmteste Lehrer der Stoa gerade zum Vertreter der Rechenkunst geworden? Vielleicht giebt darüber eine bereits angeführte Stelle aus den *carmina* (XXIII, 117fg.) Aufschluss: *non hunc*, heisst es da von dem Gefeierten, nachdem er mit Euklid verglichen worden war, *si voluit rotare arithmos* (nach der treffenden Verbesserung von Wilamowitz, statt *rhythmos*), | *quicquam proposito virum morari* | *Chrysippus potuisset ex acervo.* Zum „*acervus*“ des Chrysippos ist zunächst zu vergleichen Persius VI, 80: *Inventus, Chrysippe, tui finitor acervi*, eine Stelle, wie sie Sidonius wohl geradezu vor Augen hatte. Es handelt sich also um den griechisch σωρείτης genannten, schon den Megarikern zugeschriebenen, aber von Chrysippos ausgebildeten (und sogar in mehreren Büchern behandelten) Syllogismus, den „Häufelschluss“, welcher mit der Addition und Subtraction kleiner Einheiten (der Getreidekörner z. B.) operirte und somit den Philosophen eine gewisse Virtuosität als Rechner entfalten lassen konnte. (Vgl. Cicero, Horaz u. A.; Casaubonus zu Persius a. a. O.; zu Diogen. Laert. II, p. 267; Prantl, *Gesch. d. Logik* S. 54fg. 490, 10).

Merkwürdig genug bleibt dabei immerhin, dass gerade diese eine Seite unter den Leistungen unseres Philosophen so stark in den Vordergrund getreten und selbst als Hauptmotiv für seine künstlerische Charakteristik verwandt worden sein sollte. Ich glaube, verständlich wird jene Thatsache eher unter der umgekehrten Voraussetzung: der „Fingerrechner“ und Arithmetiker κατ' ἐξοχήν beruhe erst auf einer zwar nicht widersinnigen, aber zu eng begrenzten Ausdeutung eines berühmten, für Darstellungen des Chrysippos typisch gewordenen Statuenmotivs.

Dass die „plinianischen Allgemeinbezeichnungen“ ihre Kunstwerke „nicht immer glücklich“ interpretiren, darf als ausgemacht gelten. Man hat die Fehlerquelle zunächst mit Recht in mangelhaften oder missverständlichen Uebertragungen aus dem Griechischen gesucht und solche in zweifellosen Fällen nachgewiesen. Aber nicht alle Motivangaben, die wir überhaupt zu beanstanden in der Lage sind, lassen sich durch Anwendung jenes Mediums der Rückübersetzung corrigiren; man wird auch die letzte Vorlage des Plinius — also hier doch Pasiteles — von Irrthümern nicht völlig frei sprechen dürfen. Dahin gehören die Zweifel, denen die „*mulier admirans*“, „*gaudens*“ die „*flentes*“ bereits begegnet sind. Ueber einen „*ascendens*“ bezw. „*descendens*“ war der Autor selber im Ungewissen; der „*dux gladium condens*“ findet eine zufällige Berichtigung aus Lucian

ob andre nicht missverstanden seien. Im Allgemeinen finden wir die meisten Persönlichkeiten nach Erscheinung (Diogenes, Sokrates) oder Stimmung (Heraklit, Demokritos) richtig charakterisirt, insbesondere wird auch die Stirnbildung des Epikur und Zeno durch die Bildwerke bestätigt.

(*de domo* 36). Woran wurden beide „*palliati*“ des Timomachos als „*dicturi*“ erkannt, da doch der eine von ihnen sass? Insbesondere erscheint mir falsch gedeutet, wenn auch bisher ohne Anstoss hingenommen, der „*contionans manu elata*“ des älteren Kephisodotos. Sollen wir glauben, dass ein Volksredner zu Anfang des vierten Jahrhunderts in jenem Gestus dargestellt wurde, den die gute Sitte damals selbst in der lebendigen Volksversammlung vermied? (Vgl. zuletzt Sittl, *Gebärden* S. 7 u. 206fg.) Es bedarf wohl nur noch des Hinweises auf die gesammelte Haltung der bekannten, weit jüngeren Statuen eines Aeschines, eines Demosthenes, um in der Figur des Kephisodotos, deren Persönlichkeit „*in incerto*“ war, etwa einen Betenden, aber gewiss keinen Redner vermuthen zu lassen. Ueberhaupt ist die Handbewegung der römischen „*allocutio*“ für die griechische Gebärdensprache in ähnlichem Sinne unerweislich [1]).

Somit wird es gestattet sein, aus der Nachricht des Plinius über einen „*digitis computans*“ als positiv und sicher gegeben zunächst nur das bildliche Schema zu entnehmen: die mit der Fläche nach oben gewandte Hand des Philosophen, die mehr oder minder aufwärts gebogenen Finger [2]).

---

[1]) Wo uns nur immer in griechischer Literatur das Motiv der erhobenen Hand beschrieben wird, ist von Betenden die Rede; vgl. Kunstwerke wie in Olympia die agrigentinischen Knaben (Paus. V, 25, 5), die Olympioniken Milon und Akusilaos (*Argum. Pindar. Olymp.* VII, p. 158 Boeckh). Darnach ist auch zu beurtheilen die Statue des Ofellius (*Bull. de corr. hell.* 1881 [V] Pl. 12) und das Polybiosrelief in Kleitor (*Athen. Mitth.* VI Tf. 5). [Gegen meine Deutung des letzteren (*Arch. Ztg.* 1881 S. 153) hat Wolters, *Bausteine* n. 1854, Einwendungen erhoben, welche gegenüber der „scheinbar so sicheren Verknüpfung der verschiedenen Thatsachen“ doch nicht sehr ins Gewicht fallen. Da es sich auch hier um ein Denkmal des 2. Jahrhunderts v. Chr. handeln würde, dem wir bisher wenig sicher Datirbares zuweisen können, benutze ich die Gelegenheit zu einigen Bemerkungen. Mit Recht hebt W. allerdings hervor, dass die Figur des Reliefs zu jugendlich erscheine, wenn dasselbe nach 146 errichtet sein sollte. Aber wir sind an diesen *terminus post quem* keineswegs gebunden. In den Schlusssätzen zu dem Werke des Polybios heisst es (XXXIX, 16): διὸ καὶ καθόλου μὲν ἐξ ἀρχῆς ἀποδεχόμενοι καὶ τιμῶντες τὸν ἄνδρα, περὶ δὲ τοὺς ἐσχάτους καιροὺς — — ταῖς μεγίσταις τιμαῖς ἐτίμησαν αὐτὸν κατὰ πόλεις κ. τ. λ. Nun findet sich in Kleitor das Ehrenbildniss eines Mannes, dessen Epigramm durch eine Inschrift aus Olympia ergänzt wird; letztere gilt einem Polybios, ebenfalls Sohn des Lykortas, doch aus römischer Zeit. Wenn nun an dem Kleitorrelief von den vier ersten Buchstaben des Namens, den einzig in Spuren erkennbaren, der erste, zweite und vierte nach meiner vor jeder Deutung genommenen Abschrift zu dem Namen des Po(u)lybios stimmt, wenn auch W. gegen die Zeitbestimmung nichts einzuwenden hat, so wäre es doch allzu skeptisch, lieber an einen anderen Polybios als an den berühmten durch zahlreiche Stelen-Bildwerke geehrten denken zu wollen. In hervorragendster Stellung befand er sich bereits i. J. 170, nämlich in der eines Hipparchen (XXVIII, 6), und schon vorher war er Gesandter gewesen. Das Amt des Hipparchen bedeutete neben dem des Strategen bei den Achäern die höchste militärische Würde. Ich verstehe daher nicht, wie W. sagen kann: „dass er auch in seiner Jugend einmal Hipparch gewesen, kann als Grund (für seine Darstellung als Krieger) nicht angeführt werden, da dies eben mehr oder minder für alle vornehmen jungen Leute zutrifft.“ Zur ritterlichen Tracht und Bewaffnung verweise ich auf das lateranensische Relief (Benndorf-Schoene n. 10; Winckelmann *mon. ined.* I n. 72) und Verwandtes. In dem Embleme eines Reiters auf dem Schwertgriffe sah ich noch einen speziellen, bestätigenden Hinweis auf jene Eigenschaft. Eine Revision der Inschrift an Ort und Stelle bleibt in hohem Grade erwünscht.]

[2]) Vgl. zur *digitorum computatio* ausser Sittl, *Gebärden* S. 252fg., auch Marx, *Ind. schol. Rostock.*

Cicero (*de finib.* I, 39) lässt seinen Torquatus von einem im Kerameikos zu Athen befindlichen Sitzbilde des Chrysippos erzählen, dessen Handbewegung man diesmal, doch in ausgesprochen scherzhafter Weise, mit einer anderen Lieblingsdeduction des Stoikers zusammengebracht hatte: *Athenis, ut a patre audiebam, facete et urbano Stoicos irridente, statua est in Ceramico Chrysippi sedentis porrecta manu, quae manus significet, illum in hac esse rogatiuncula delectatum: Numquidnam manus tua sic affecta, quemadmodum affecta nunc est, desiderat? Nihil sane.* etc. Vollkommen klar wird die Situation erst durch eine höchst einfache und einleuchtende Textverbesserung, welche mein verehrter College P. Langen (im *Index lect. Monaster.* 1888, S. 5fg.) gab, indem er zwischen *quemadmodum* und *affecta* den Ausfall des unentbehrlichen Wortes *mea* erkannte. Des Chrysippos eigene Hand, die *porrecta manus*, bildet ja den Ausgangspunkt des Gespräches, des Statuenwitzes: „Meine Hand, so wie sie jetzt ist, entbehrt doch nichts?“ — „Also auch nicht die Lust?“ — „Also ist die Lust kein Gut!“ Die *manus* ist „*contenta*“, wie es später heisst, sie war also auch gewiss nicht mit frei erhobenem Arme vorgestreckt; sonst würde sie allerdings, wie die eines sitzenden Bettlers, zu „begehren“ scheinen[1]). Vielmehr wird die vorgestreckte Hand im bequemsten und affectlosesten Zustande erschienen sein, wenn der Ellnbogen oder der ganze Unterarm auf dem Schooss oder dem Oberschenkel ruhte.

Und wiederum ist es ein Witzwort, mit dem wir das Bildwerk des Chrysippos im Kerameikos von einer anderen Seite kennen lernen. Diogenes von Laerte (VII, 182) berichtet von dem Philosophen: Ἦν δὲ καὶ τὸ σωμάτιον εὐτελής, ὡς δῆλον ἐκ τοῦ ἀνδριάντος τοῦ ἐν Κεραμεικῷ, ὃς σχεδόν τι ὑποκέκρυπται τῷ πλησίον ἵππει· ὅθεν αὐτὸν ὁ Καρνεάδης „Κρύψιππον“ ἔλεγεν. Vielleicht knüpfte sich sogar an dieselbe, wenig heroische Haltung der Figur der noch weit unehrerbietigere Spitznamen: „Chesippus“, welchen ihm (nach einer Lesung bei Cicero *de nat. deor.* I, 43) der Epikuräer Zeno gegeben zu haben scheint, wohl um den Ausdruck des Karneades noch zu übertrumpfen.

Alle diese Züge, welche wir auf so eigenartigem Wege und von verschiedenen Standpunkten aus gewinnen, vereinigen sich dennoch zu einem vollkommen einheitlichen Bilde. Darin fügt sich auch der „*digitos computans*“, der Chrysippus *digitis propter numerorum indicia constrictis* ein, dessen Motivdeutung dadurch nicht an Ueberzeugungskraft gewinnt, dass sie ernsthaft gemeint war.

1888/89 S. 13fg., wo jedoch das mitgetheilte Vasenbild, wie mir auch Loeschcke bemerkt, doch wohl nur einen Mann darstellt, der sich die von der Linken gehaltenen Traube schmecken lässt.

Das *digitos constringere* (s. oben Sidonius) kommt mit jenem Schema überein; vgl. Cicero *Acad. pr.* II, 145, wo der Ausdruck die eingebogenen Finger im Gegensatz zur flachen Hand und zur geschlossenen Faust bezeichnet.

[1]) Nur durch ein wunderliches Missverständniss gelangt Sittl (*Gebärden* S. 211, 3) in der That zu folgender Auffassung: „Cicero sah eine Statue des Chrysippos „*porrecta manu*“, was er falsch deutet, es sei die Habsucht verspottet.“

Die Handhaltung der Statue bot eben mehr als einer Auffassung Spielraum, wie schon die erste Cicerostelle lehrt.

Jenes Gesammtbild aber brauchen wir uns nicht bloss im Geiste zu reconstruiren. Die Figur ist in unserem Antikenvorrathe wenigstens einmal, der Kopf mehrfach vertreten, was bei der notorisch sehr grossen Verbreitung von Chrysipposportraits (*Juvenal* 2, 4) nicht Wunder nehmen wird.

Im Verfolg der Langenschen Emendation zu Cicero *de fin.* I, 39 (s. oben) ergab sich mir bereits damals, dass eine schon von Fea ausgesprochene (Ital. Ausgabe von Winckelmann's *Werken* zu III *Tv.* 23), seitdem durch Visconti's Autorität zurückgedrängte Vermuthung wieder in ihr Recht einzusetzen und noch sicherer zu begründen sei. Inzwischen ist auch A. Gercke (*Arch. Anz.* 1890 S. 57) zu dem gleichen Resultat gelangt. Die jetzt im Louvre, einst in Borghesischem Besitz befindliche Statue eines sitzenden Philosophen (Winckelmann a. a. O.; Visconti *Mon. Borgh.* V, 1; Bouillon *Musée* II, 28; Clarac III, 327, 2119; Friederichs-Wolters n. 1322) verkörpert, erläutert und ergänzt die Vorstellung, welche wir uns auf Grund der literarischen Angaben von dem Werke zu machen hatten.

Die Einwände Visconti's (zu *Mon. Borgh.* a. a. O. und *Iconogr. Gr.* I *Tv.* XXIIIa) widerlegen sich leicht: Der Kopf, welcher keine Aehnlichkeit mit dem viscontischen (vermeintlichen) Chrysipposportrait hatte, gehört überhaupt nicht zur Statue[1]); dagegen hat Gercke a. a. O. S. 56 mit Hülfe der Münzen von Soloi unserem Philosophen gegen 10, z. Th. treffliche, Marmorrepliken vollkommen überzeugend zugewiesen; an einzelnen, wie *Anc. Marbles of Brit. Mus.* XI, 19, und an den Münzen erkennt man, dass der Kopf gehoben war, der Sitzende also aufblickte, wie es jenes fingirte Gespräch bei Cicero verlangt. — Der (rechts angedeutete) Polstersitz ferner ist für den Stoiker keineswegs unpassend; aus Diog. Laert. VII, 183fg. geht hinreichend hervor, dass er kein Asket war. Die „*porrecta manus*" endlich steht, wie wir schon sahen, durchaus nicht im Widerspruch mit der Lage des r. Unterarms auf dem Schenkel. Leider versagt in Bezug auf die Details der mit der Fläche nach oben gewandten und geöffneten Hand die borghesische Statue eine völlig sichere Auskunft; doch scheint es, dass die drei ersten Finger mehr gestreckt, die beiden letzten mehr eingeschlagen waren[2]). Wir verstehen,

[1]) Nach Hrn. Pottier's gefälliger Angabe ist er überdies von anderem Marmor; man bemerkte Farbenspuren daran.

[2]) Nach den freundlichen und genauen Mittheilungen, für die ich Herrn Pottier zu grossem Danke verpflichtet bin, sind antik, aber angesetzt: die rechte Hand und die vordere Partie des r. Unterarms, sodann noch besonders der Daumen; modern ergänzt: der zweite und dritte Finger, sowie die vorderen Glieder des vierten und fünften. Gegen die Zugehörigkeit der antik angesetzten Theile scheinen besondere Verdachtsgründe nicht vorzuliegen; auch die Ergänzungen dürften im Allgemeinen das Richtige getroffen haben. Jedenfalls war das Gesammtmotiv durch den ungebrochenen Theil des Unterarms und durch die sonst vorhandenen Ansatzspuren vorgezeichnet.

wie aus diesem Schema sowohl der „Fingerrechner“ wie der an seine Hand anknüpfende „Fragensteller“ hervorgehen konnte. Von der wahren Absicht des Künstlers haben wir natürlich jede dieser einseitigen Auslegungen fern zu halten. Erinnern wir uns, dass Chrysippos ebenso fleissig im Disputiren wie im Schreiben war, dass er die „Cheironomia“ sogar in den Unterricht einbezogen wissen wollte (*Quintil.* I, 11, 17), so werden

Fig. 1.

wir allerdings in seiner Handstellung eine „Gebärde philosophischer Erörterung“ zu erkennen haben[1]), die näher zu präcisiren wir uns bescheiden müssen. Dass es sich

[1]) Urlichs *Chrest. Plin.* S. 331 zu 34, 88; darin begegnet sich Friederichs' Urtheil („*Bausteine*“[2] n. 1322) über die borghesische Figur, als der „eines Philosophen, für welchen der lebendig demonstrirende Gestus der linken (vielmehr rechten!) Hand charakteristisch wäre“.

um haarscharfe dialektische Feinheiten handelt, entnehmen wir auch aus der zusammengeschlossenen, wie erwartungsvoll etwas vorgebeugten Haltung des Körpers, dessen „Geducktheit", gekrümmter Rücken und dürftige Formen andererseits wohl geeignet sind, den Witz des Karneades (und selbst den des Zeno) zu illustriren. Das Unscheinbare der Gestalt wurde indess durch einen zweifellos bedeutenden Kopf aufgewogen[1]). Nach den vorliegenden Repliken waltete volle Realistik in der Wiedergabe des vielgefurchten Gesichtes, des büschelweise wachsenden Barthaares. Doch nicht minder kommt der geistige Ausdruck zur Geltung; unter dem zum guten Theil kahlen Schädel und der mächtig vorgewölbten Stirn scheinen die tiefliegenden kleinen Augen ihr Gegenüber, zu dem das Haupt etwas emporgerichtet war, zu durchdringen. Ganz individuell ist auch die Bildung des Mundes; die Lippen erscheinen wie eingekniffen, als ob sie nur Gekünsteltes hervorbringen könnten. „Es ist in der That ein meisterhaftes Portrait." (Wolters, „*Bausteine*" n. 1626).

Die Statue des Chrysippos im Kerameikos scheint kaum minder populär geworden zu sein, wie der Philosoph selber, und hat sich gleich diesem die verschiedenartigsten Urtheile gefallen lassen müssen, Glossirungen, für die uns mehr Parallelen aus der modernen, z. B. der berliner öffentlichen Kunst, als aus dem Alterthum zur Verfügung stehen. Immerhin tritt uns auch hieraus eine ungewöhnliche Beachtung, nicht bloss der Persönlichkeit, sondern auch des Denkmals entgegen.

Eine wesentliche Vorbedingung dazu war allerdings gegeben durch den Aufstellungsort unserer Statue an der öffentlichsten Stätte Athens, im Kerameikos (Cicero, Diogenes von Laerte: ὁ ἀνδριὰς ὁ ἐκ K., wie von Allbekanntem). Sie ist also nicht identisch mit der von Pausanias (I, 17, 2) im Gymnasion des Ptolemaios erwähnten. Dass derselbe Schriftsteller das ungleich bekanntere Werk mit Stillschweigen übergeht, mag auffallend erscheinen, namentlich wenn es etwa vor der Stoa Poikile, dem Lehrlokal der Stoiker, stand (wie Wachsmuth, *Athen* I, S. 217 fg. Anm. 4 anzunehmen geneigt ist). Doch hier zählt Pausanias allzu bestimmt und ausschliessend auf (I, 16, 1): ἀνδριάντες δὲ χαλκαῖ κεῖνται πρὸ μὲν τῆς στοᾶς Σόλων — — ὀλίγον δὲ ἀπωτέρω Σέλευκος; auch fragt es sich, ob ein solches, wohl nicht von Staatswegen errichtetes[2]), Bildwerk auf dem officiellen und ohnedies überfüllten Theil des Marktes Unterkunft fand. Ich

[1]) Unsere Abbildung bringt einen von dem Zeichner Hrn. Max Luebke unternommenen Versuch, die borghesische Figur mit einem zugehörigen Portraitkopfe zu verbinden. Als Vorlage für letzteren diente ein Londoner Exemplar (*Anc. Marb.* XI, 19) unter Zuhülfenahme des berliner Gipses n. 1626. Die Ansicht der Figur ist von der linken, mehr vernachlässigten, Seite nur um der grösseren Deutlichkeit der Haltung der Arme und der r. Hand willen genommen worden.

[2]) Dieser Zweifel bleibt auch dann bestehen, wenn wir darauf verzichten müssen, mit unserem Anathem das von Aristokreon, einem Schüler und Neffen des Chrysippos aufgestellte zu identificiren, (worüber Plutarch, *de Stoic. repugn.* c. 2 p. 1033 berichtet, unter Anführung des ruhmredigen Epigrammes). Wenn der Ausdruck: „ἀναστηλώσας" wörtlich zu nehmen ist, so handelt es sich um ein von unserm und wohl auch von dem im Ptolemaion befindlichen verschiedenes Werk.

bin daher geneigt, dasselbe in jener Reihe bronzener Ehrenstatuen zu suchen, welche Pausanias vor den Säulenhallen zwischen dem Kerameikosthor und dem eigentlichen Marktplatze nur summarisch anführt (I, 2, 4) εἰκόνες πρὸ αὐτῶν (τῶν στοῶν) χαλκαὶ καὶ γυναικῶν καὶ ἀνδρῶν, ὅσοις τι ὑπῆρχεν ἐς δόξαν. Diese Hallenstrasse besass zweifellos erhebliche Breite, so dass in ihr, namentlich an End- und Schnittpunkten, auch Reiterbilder (Diog. Laert. a. a. O.) Platz finden konnten[1]).

Die Verfertigungszeit der Statue, welche Chrysippos in hohem Alter darstellt, wird durch sein Todesjahr (um Ol. 143, 3 = 206 v. Chr.) einigermaassen bestimmt. Erst hierdurch gewinnen wir die sichere Bestätigung für die Künstlerthätigkeit eines älteren, um 200 v. Chr. lebenden Eubulides, dessen Person als solche nebst annähernd zutreffender Datirung (um 190) sich bereits aus einer delphischen Proxenie- und einer attischen Epimeletenliste ergab. (Loewy *Inschr. griech. Bildh.* n. 542. 543. Auf ihn wird also auch die Künstlerinschrift n. 133 [Tanagra] zuversichtlich bezogen werden können.) Vater und Sohn dieses Eubulides hiessen Eucheir; nur der letztere ist bis jetzt inschriftlich als Künstler gesichert (Loewy n. 134. 222fg.); er wird also eine Person sein mit dem bei Plinius (34, 91) unter den Verfertigern von *athletae*, *armati*, *venatores sacrificantesque* aufgeführten.

Eucheir begegnen wir noch um 150 v. Chr. in gemeinsamer Thätigkeit mit seinem Sohne, Eubulides dem Jüngeren. (Loewy n. 223; dasselbe Verhältniss bezeugen auch die Inschriften 224—227, während auf 228, 228a und 229 Eubulides allein signirt.)

Wenn es mir gelungen ist, in der Chrysipposstatue ein Werk des älteren Eubulides nachzuweisen, so erhält die Frage, ob das grosse Anathem im ehemaligen Hause des Pulytion (Pausan. I, 2, 5) dem Grossvater oder dem Enkel zuzuweisen ist, ob wir davon noch Reste besitzen oder nicht, erhöhtes kunsthistorisches Interesse. Von der Beantwortung der zweiten Frage hängt eventuell die der ersten ab; denn wenn die im Boden des Treiberschen Grundstückes aufgefundene Inschrift (Loewy 228) nebst dem Unterbau und mehreren Skulpturen (Ross *Arch. Aufs.* I S. 143fg. Julius *Athen. Mitth.* VII, S. 81fg.; die übrige Litteratur bei Loewy a. a. O.) zusammen wirklich einen Theil jenes Denkmals ausmachen, so kann aus paläographischen und aus anderen Gründen nur der jüngere Eubulides in Betracht kommen.

Zudem glaube ich einer neuen Revision dieser Angelegenheit um so weniger aus dem Wege gehen zu dürfen, als die letzte Behandlung, welche ihr Lolling — in ablehnendem Sinne — zu Theil werden liess (*Athen. Mitth.* XII S. 365fg.), von anderer

[1]) Auch mit diesem Aufstellungsort könnte man eine andere, garnicht unwahrscheinliche Annahme verbinden, dass nämlich die Chrysipposstatue inzwischen, etwa durch Nero, nach Rom entführt worden war. Der *„digitis computans“* wäre dann vielleicht erst hier aufgekommen, wie vermuthlich auch der *„contionans elata manu“* und Aehnliches.

Seite noch keine Antwort erfahren hat. Statt des Widerlegens von Widerlegungen ziehe ich es jedoch vor, ein Gesammtbild der wichtigsten positiven Momente zu entwerfen, denen gegenüber dann die vorgebrachten und sonst möglichen Einwendungen in ihrem richtigeren Verhältniss erscheinen werden.

Nach der Lage der Dinge kann es sich ja auf diesem Gebiete nicht um mathematische Beweisführung handeln, sondern nur um die Vertheidigung einer Hypothese, aber — wie ich zu zeigen wünsche — einer Hypothese ersten Ranges, die sich seit 55 Jahren nur mehr und mehr bewährt hat, die allen neuen Thatsachen und Gesichtspunkten gerecht zu werden vermochte und heute den Anspruch auf volle Ueberzeugungskraft erheben kann.

Die athenische Stadtbeschreibung des Pausanias beginnt mit der nordwestlichen Thorgegend — dieser Satz ist in den letzten zwei Decennien ganz unabhängig von unserer Denkmalsfrage mit so gewichtigen Gründen befestigt und so allgemein anerkannt worden, dass ihm auch sein letzter, weitaus bedeutendster Gegner, C. Wachsmuth, neuerdings Rechnung zu tragen beginnt. (Vgl. meine Anzeige zu Bd. II, 1 der *„Stadt Athen“* in der *Wochenschr. f. klass. Phil.* 1890 S. 1220). Von jenem Ausgangspunkte lief eine gerade, von Hallen eingefasste Strasse zum Markt; hinter einer dieser Hallen lag das ausgedehnte, ehemals dem Pulytion gehörende Haus, in welchem Pausanias (nach Erwähnung eines Gymnasion „des Hermes“) das Eubulidesmonument sah, unentschieden ob in bedecktem Raum oder unter freiem Himmel. Das im Jahre 1837 theilweise ausgegrabene grosse Postament befand sich nun nicht nur in der vorauszusetzenden Gegend, sondern auch zur Linken des vom Thor Kommenden, also an derjenigen Seite, auf welcher wir den besonderen Terrainverhältnissen zu Folge die nach rückwärts ausgedehnteren Bauanlagen vermuthen müssen; der Mauerrest lief ferner dem berechenbaren Zug der einstigen Strasse parallel und wandte dieser seine Frontseite zu.

In jenem, zu seiner Zeit dem Dionysos Melpomenos geweihten Hause nennt Pausanias folgende Bildwerke: (I, 2, 5) ἐνταῦθά ἐστιν Ἀθηνᾶς ἄγαλμα Παιωνίας (Παιανίας?) καὶ Διὸς καὶ Μνημοσύνης καὶ Μουσῶν Ἀπόλλωνός (*var. lect.* Ἀπόλλων) τε ἀνάθημα καὶ ἔργον Εὐβουλίδου. (Dazu die Maske des Akratos; vgl. unten S. 61, 1.)

Bei den Ausgrabungen kam zunächst die von Ross mit Sicherheit ergänzte Inschrift ans Licht (Loewy 228): [Εὐβουλίδης Εὔ]χειρος Κρωπίδης ἐποίησεν. Die Buchstaben sind für eine Künstlerinschrift von ungewöhnlicher Grösse (0,035), eine Thatsache, deren unbefangene Würdigung durch den steten Hinblick auf die Pausaniasstelle nur beinträchtigt wurde. Ich halte es für richtiger, von dieser noch völlig abzusehen und uns zu fragen, welchen Schluss wir aus dem blossen Funde unabweislich zu ziehen hätten? Doch keinen anderen als den, dass es sich um ein Skulpturendenkmal von ganz ausserordentlichem Umfange handeln müsse, welches der Künstler im Ganzen, nicht bloss partiell als sein eigenes Werk

bezeichnet hat. Die Signatur erschiene unzulässig anspruchsvoll, wenn etwa (nach Lolling a. a. O.)[1]) noch andere Bildhauer daran betheiligt und an anderer Stelle verzeichnet wären; andrerseits war sie als die alleinige Künstlerinschrift eines sehr grossen Anathems keineswegs so verhältnisslos, als dass Pausanias oder sonst Jemand daraus (wie Hirschfeld meint) hätte schliessen können, der Verfertiger sei zugleich der Weihende gewesen. Man lege nur die Proportionen unseres Postamentes zu Grunde: seine Höhe berechnet Ross (allerdings mit einem irrig herangezogenen Gesimsstück, wofür jedoch ein kaum niedrigeres einzusetzen sein wird), auf 3 Meter; dazu würde selbst eine Länge von 26 m (wie sie Lolling für 13 Kolossalfiguren verlangt[2])) immer noch in gutem Verhältniss stehen. Die Künstlerinschrift hatte, wie die tektonische Beschaffenheit des Steines bestätigt, ihren angemessenen Platz am äussersten rechten Ende der Basis, auf einem unter der Corona liegenden Friesstreifen aus Marmor; die (ergänzte) Zeile besass etwa 1,25 m horizontaler Ausdehnung, nahm also nur $^1/_{20}$ von der des ganzen Unterbaues ein (oder etwas mehr, da Lolling's Ziffer zu hoch gegriffen sein wird). So, aber auch nur so, reducirt sich die Inschrift auf einen durchaus passenden Maassstab; jedenfalls muss das Denkmal, von welchem sie stammt, ein Ganzes von gerade so seltenem Umfange gewesen sein, wie wir es für Athen und für diese Zeit allein aus jener Beschreibung des Pausanias kennen lernen.

Es geht nicht an, aus dem bisher aufgeführten Thatbestande noch mehr herauspressen zu wollen; doch wird jeder Unbefangene schon jetzt zugeben müssen, dass mit dem Zusammentreffen des Lokals, der Orientirung, der ungewöhnlichen Dimensionen und des Künstlernamens bereits ein sehr annehmbarer Indicienbeweis gegeben sei. Wer aber in der Fassung des Inschriftfragmentes den Ausdruck für das „ἀνάθημα“, also etwa ein

---

[1]) Inwiefern das Pandaitas-Pasikles-Monument (Loewy n. 83) einen analogen Fall bilden soll, bekenne ich nicht einzusehen.

[2]) Allerdings um daraus sein zweites Argument gegen die Identifizirung zu gewinnen, weil nämlich „das beim Treiberschen Hause gefundene Monument mit den Stufen im Ganzen nicht viel über 8 m lang gewesen zu sein scheint“. Lolling giebt nicht näher an, wie er auf Grund des (einzigen) Fundberichtes (Ross, *Arch. Aufs.* I, 143 fg.) auch nur zu diesem „scheint“ gelangt. Ross sagt nur (S. 146) „Der Sockel, soweit er entblösst war, hatte 8 m Länge.“ S. 149 aber spricht er ausdrücklich von den 13 Statuen, deren Höhe er (ebda. Note) sogar recht völlig auf je 3 m berechnet. Und 13 solcher Figuren sollte Ross ohne Bedenken einem Postamente zugewiesen haben, von dem er wusste, dass es „nicht viel über 8 m lang“ war? Auch Julius, auf den Lolling sich vielleicht bezieht, irrte in der Annahme (*Athen. Mitth.* VII S. 86), dass Ross gesehen haben müsse, „wie die beiden Stufen (des Unterbaues) an den Enden der Front umbogen“. J. erschliesst dies lediglich aus der Bezeichnung „Würfel des Monuments“, womit Ross doch nur, im Gegensatz zu dem stufenartig vorspringenden „Sockel“, den Aufsatz gemeint hat, welcher vorn aus 1,10 m hohen Porosquadern, dahinter aus Mauerwerk untermengt mit Steinblöcken bestand. Aus dieser Konstruktion konnte er denn auch hinreichend entnehmen, dass es sich nicht um die Mauer eines höheren Bauwerkes handelte. Die Tiefe der Basis, etwa 1 m, hat J. aus der Beschaffenheit des Inschriftsteines erkannt, dessen Breitseite (1,12 m) rechts bis auf die letzten 12 cm glatt bearbeitet ist, während der Rest in eine rückwärts liegende Wand vermauert gewesen sein muss.

ἐποίησεν καὶ ἀνέθηκεν vermisst, postulirt zunächst eine seit dem 6. Jahrh. garnicht belegbare Formel. Vielmehr sind folgende Fälle denkbar:

1. Auf dem etwa 20 (und mehr?) Meter langen und 0,28 Meter hohen, unter der Corona des Postamentes befindlichen Marmorfries nahm die Künstlerinschrift am rechten Ende nur ca. 1,25 m Raum ein; Buchstabenhöhe 0,035. Es bot sich also mehr als hinreichender Platz für die ausführliche Weihinschrift, welcher Pausanias auch die Götternamen, insbesondere das Epitheton der Athena entnommen haben wird. Die Buchstaben konnten um das 4—5fache grösser sein, als jene erhaltenen.

2. Gesetzt, Eubulides hätte nur den Apollo geweiht (s. *var. lect.*), so könnte dieser recht wohl auf besonderer und besonders signirter Basis gestanden haben, zumal da der Name erst hinter den Musen, dem Gefolge des Apollo, gleichsam nachklappt. Die Behauptung, der Gott sei von der übrigen Gruppe unzertrennlich, lässt sich nicht aufrecht erhalten; denn wir befinden uns im Heiligthum des Dionysos Melpomenos, dessen Charakter und Beinamen Pausanias ausdrücklich mit dem des Apollo Musagetes gleichsetzt; ja dieses Epitheton lässt sich geradezu für Dionysos nachweisen (*Athen. Mitth.* III, S. 161; vgl. die Ausführungen von Reisch, *Athen. Mitth.* XIII S. 395fg.).

Wenn also Eubulides einen einzelnen Apollo hinzuweihte, so mochte dies aus freiem Antriebe geschehen sein. Natürlich hätten wir dabei vorauszusetzen, dass ihm die Reihe der anderen Gottheiten zur Ausführung übertragen worden war, deren Künstlerinschrift wir eben besässen. Ohnedies wäre die Herstellung der ganzen Gruppe aus den eigenen Mitteln des Eubulides eine höchst unwahrscheinliche Annahme, so begütert seine Familie auch gewesen sein mag (vgl. Loewy zu n. 544).

3. Wir erkannten soeben, dass Apollo in der Statuenserie des Eubulidesdenkmals keineswegs unentbehrlich war. Die handschriftliche Ueberlieferung geräth bei seinem Namen ins Schwanken. Dazu kommt, dass Pausanias die Identität des Stifters und des Künstlers in dem einzigen, uns sonst noch zu Gebote stehenden Falle (X, 18, 6 ἀνάθημά τε ὁμοῦ Τισαγόρου καὶ τέχνη) als etwas Besonderes doch weit nachdrücklicher hervorhebt. Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass mit Ἀπόλλων(ός) τε ἀνάθημα vielmehr der Name des Weihenden gegeben war. So ging von G. Loeschcke der sehr bestechende Vorschlag aus, in Ἀπολλωνίδος zu ändern (bei Toepffer, *att. Geneal.* S. 204, 1, unter Hinweis auf das kyzikenische Heiligthum dieser Königin und seine Beziehungen zum Melpomenoscultе.) In Athen stand ihr Name bekanntlich auch an der Stoa des Attalos, der für uns gleichfalls noch in Betracht käme. Kennen wir doch längst die hervorragende Protektion, deren sich die „dionysischen Künstler“ seitens des pergamenischen Herrscherhauses, und insbesondere Attalos' II, erfreuten. (Lueders Die *Dionys. Künstler* S. 22, 76fg., 85fg. Foucart, *de colleg. scen. artif.* S. 36 u. sonst.) Nun steht aber ausser allem Zweifel, dass eben dieser τέμενος τοῦ Διονύσου (Μελπομένου) im Hause des Pulytion, wie ihn Pausanias nachträglich nennt, identisch ist mit dem τέμενος τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν

(Athen. V, 212), dem Hauptheiligthum der allmählig zu so hohem Ansehen gediehenen Genossenschaft, welche ja aus ihrer Mitte den Priester eben dieses Gottes stellte. (CJA. III, 278 Theatersitzinschrift: ἱερέως Διονύσου Μελπομένου ἐκ τεχνειτῶν[1]).)

Unsere Bemerkungen zu der Anathemfrage erfüllen, wie die Entscheidung auch ausfallen mag, bereits ihren Zweck, wenn sie dargelegt haben, dass unsere Künstlerinschrift des Eubulides zu den Angaben bei Pausanias keinerlei Widerspruch aufweist.

Als positiver Abschluss der ganzen Aufstellung kommen nun noch die an demselben Orte gemachten Skulpturenfunde hinzu; in erster Linie der nachträglich entdeckte und am Bequemsten einzureihende Athenakopf (*Athen. Mitth.* VII Taf. 5 Brunn-Bruckm. *Denkm.* n. 48). Daran, dass ein Künstler des zweiten Jahrhunderts keinen neuen Typus schuf, sondern im Allgemeinen den Kopf des Bronzeoriginals der Pallas von Velletri wiedergab, hätte Lolling (*Mitth.* XII S. 367) keinen Anstoss nehmen sollen. Aus dieser Entlehnung folgt übrigens noch keineswegs, dass die ganze Figur lediglich „Kopie eines bekannten Werkes“[2]) war.

Die beiden anderen Funde, welche hier in Betracht kommen, ein weiblicher Torso in Bewegung, mit gegürtetem Chiton (und mitgegürtetem Rückenmantel?) bekleidet, und

---

[1]) Vgl. auch den folgenden Abschnitt. Der Gentilcult der Euneiden, welcher demselben Gotte galt (CIA. III, 274), war jedenfalls nicht so stattlich repräsentirt; vielleicht schloss sich dieses γένος Ἀθήνησι μουσικόν, welches ὀρχσταί und κιθαρῳδοί stellte, später irgendwie den Technitен an. (Vgl. auch Toepffer a. a. O. S. 181 fg.)

Das „Uebungshaus der Schauspieler in Melite“. verdankte seine literarische Existenz lediglich einer Confusion von Glossen zu μελετών, einem Uebungshause, und Μελιτέων οἶκος, einer Miethskaserne in Melite. — Zudem hatten unsere Techniten selber beträchtliches Eigenthum.

[2]) Auf ein sehr bekanntes Werk, das Eubulides häufig vor Augen haben konnte, geht die „Pallas von Velletri“ allerdings zurück. Ich glaube, dass sich aus der Entwickelungsgeschichte des Athenaideals genau der Platz bezeichnen lässt, an den sie gehört: das Original muss die gepriesene Athena Soteira des Kephisodotos im Peiraieus gewesen sein. Für kephisodotisch hat Furtwängler (in Roscher's Lex. Sp. 702) zwar schon mit Recht die Berliner Statue aus Frascati, Athene und das Erichthonioskind, (*Skulpturen* n. 72) erklärt, zu welcher sich eine nah verwandte und vollständiger erhaltene Athena mit Schlangencista gesellt (aus Kreta, jetzt im Louvre; von mir noch im athenischen Kunsthandel gesehen). — Aber nach der Angabe des Pausanias (I, 1, 3 ἔχει δὲ ὁ μὲν (Zeus Soter) σκῆπτρον καὶ Νίκην, ἡ δὲ Ἀθηνᾶ δόρυ) trug die Athena im Peiraieus ausser dem Speer kein nennenswerthes Attribut. Da Zeus die Rechte mit der Nike vorgestreckt, also mit der erhobenen Linken den Scepter hielt, dürfen wir annehmen, dass Athena, sein Gegenbild, die umgekehrte Armhaltung zeigte, mit der Rechten also den oberen Lanzenschaft umspannte, während die Linke etwa eine Schale trug. Dieses Motiv weist die Pallas von Velletri auf, deren Kopf- und Helmtypus zugleich mit dem der Louvrefigur übereinkommt (an der Berliner Athena sind Kopf, Hals und Nacken ergänzt). Mit der Eirenegruppe des Kephisodot mag die sinnende Senkung des Hauptes und die selbständige Herausarbeitung der Himationränder verglichen werden.

Neben diesem grossartigen Bildwerk — und doch nur einem schwachen Abglanz des Originals, wie der Pallaskopf Albani in München lehrt, — kann um den Vorzug der Abstammung von der *Minerva mirabilis* des Kephisodot nicht concurriren der von Furtwängler in Betracht gezogene Typus (Roscher's *Lex.* Sp. 700 Z. 9 fg. Abb. z. B. Müller-Wieseler *D. a. K.* II, 202), welcher zudem etwas älter ist (noch mit attischem, statt korinthischem Helm), den linken Arm erhoben zeigt und auf der rechten, horizontal vorgestreckten Hand wohl selber eine Nike trug.

ein weiblicher Kopf, wurden später von Ross für Theile einer und derselben Figur erklärt (so abgebildet *Arch. Aufs.* Taf. 12. 13. Brunn-Bruckm. *Denkm.* n. 49). Diese Zusammengehörigkeit hat Julius (*Ath. Mitth.* VII S. 84) stark bezweifelt und Wolters (*Ath. Mitth.* XII S. 368fg.), wie es scheint, endgültig widerlegt. Schon dieses erste Resultat seiner Untersuchung kann unserer Annahme nur günstig sein. Denn wenn es sich wirklich um die Ueberreste von 12—13 Statuen handelt, so stand eher zu erwarten, dass die drei erhaltenen Bruchstücke verschiedenen, als dass zwei davon einem einzigen dieser Bildwerke angehörten. Ferner zeigt Wolters, „dass die beiden Bohrlöcher im Rücken (des Torso), welche zur Befestigung der Flügel gedient haben sollen," (daher seit Kekulé, *Theseion* n. 58, die Bezeichnung „Nike" aufkam), „für diesen Zweck zu klein scheinen, besonders wenn man sie mit den so viel grösseren Dübellöchern der Arme vergleicht". „Es war also an dem Rücken ein ziemlich breites Stück, vermuthlich Gewand angesetzt." Fällt aber jede Nöthigung fort, den Torso auf Nike zu beziehen, so wendet sich der Blick von Neuem dem Eubulidesdenkmal zu. Hier können füglich nur die Musen in Betracht kommen. Es fragt sich also, ob Kopf und Torso einer solchen Einreihung widerstreben, oder ob nicht vielmehr Alles dafür spricht?

Empfohlen wird ihre Zusammengehörigkeit mit dem Athenakopf von vorn herein durch die gleicherweise kolossalen Maasse, sowie durch die Verwandtschaft der Technik; insbesondere ist das vielfache Anstücken von Marmor für alle drei Reste geradezu charakteristisches Merkmal. Wäre ihr gemeinsamer Fundort nicht bekannt, so hätte sie ein aufmerksamer Kunstwart ohnedies, wie ich zu behaupten wage, in seinem Museum nebeneinanderordnen müssen! (Vgl. auch Brunn-Bruckm. Pallaskopf und „Nike" unter n. 48 u. 49.)

Die oben ermittelte Herkunft des Pallaskopftypus legt den Gedanken nahe, dass damals Anlehnung an Vorbilder etwa aus dem Anfange des vierten Jahrhunderts der Geschmacksrichtung der Zeit bezw. des Künstlers entsprach. Die ersten Musengruppen in der Neunzahl begegnen uns gerade bei Kephisodotos (vgl. die beiden Chöre des helikonischen Heiligthums; O. Bie, *Die Musen* S. 22.) Für eben diese Zeit ist der gegürtete Chiton maassgebend, (mit und ohne Rückenmantel s. Bie a. a. O. S. 36. 83fg.). Lebhaftere Bewegung eignet besonders der mit einem Saiteninstrument ausgestatteten Muse häufiger (Bie S. 63fg. Typus 1 γ S. 65.) Wolters' Untersuchungen über unsern Torso ergaben (a. a. O. S. 370), dass der linke Oberarm gesenkt, der rechte gehoben war. Wo der erstere aus dem Gewand tritt, findet sich eine Ansatzfläche mit schräg aufwärts gehendem Dübelloch; ziemlich genau senkrecht unterhalb desselben ein ähnliches (noch mit Blei gefülltes) Loch. Somit hat sich an der linken Seite ein Attribut befunden, in dem wir etwa die Kithara vermuthen dürfen.

Der weibliche Kopf, dessen Zugehörigkeit bald verneint, bald bejaht werden konnte, muss einem durchaus gleichartigen Wesen angehört haben; der etwas erregte Zug desselben kommt unserer Deutung entgegen.

So vereinigen sich sämmtliche Momente, die überhaupt einer Probe unterworfen werden können — und es sind nicht wenige — zu dem gleichen Resultate. Von irgend andrer Seite aber stehen demselben gegründete Bedenken nicht im Wege.

Ein Vergleich der Arbeiten jenes älteren und des jüngeren Eubulides, soweit ein solcher zwischen so verschiedenartigen Stoffen möglich ist, kann nur in der Vorstellung bestärken, welche wir uns heute, trotz Plinius, von dem Verlauf der griechischen Kunstthätigkeit durch eine vielbesprochene Epoche hindurch zu machen haben. Der Chrysippos des Grossvaters war zweifellos noch eine bedeutende, doch völlig auf realistischem Gebiete wurzelnde Leistung. Das Werk des Enkels, freilich in idealer Sphäre sich bewegend, lässt schöpferische Selbständigkeit nicht mehr erkennen. Es erscheint von mehr als zweihundertjährigen Vorbildern abhängig, deren Maassstab vielleicht z. Th. noch vergrössert, deren formale und geistige Frische aber nicht annähernd wiedergewonnen wurde [1]).

Andererseits liegt keine Veranlassung vor, den jüngeren Eubulides bereits den „Neu-Attikern“ beizugesellen, soweit wir dieselben als blosse Copisten und mechanische Compilatoren zu betrachten haben.

2. Kaïkosthenes.

Plinius 35, 155: *fecit et Chalcosthenes* (l. *Caïcosthenes*) *cruda opera Athenis, qui locus ab officina ejus Ceramicus appellatur.* Diese Notiz findet sich als Einschiebsel zwischen locker aneinandergereihten Angaben über Werke der Thonplastik in Italien vor. Furtwängler (*Plinius u. s. Quellen* S. 73) stellt sie mit sehr ähnlichen Wendungen, wie (36, 16) über Agorakritos: *cujus sunt opera Athenis complura in aedibus sacris*, über Praxiteles (36, 20): *opera ejus sunt Athenis in Ceramico* zusammen und leitet dieselben auf eine periegetische Schrift über Attica zurück, als deren Urheber er Varro ansieht. Gefolgt sind darin Oehmichen, *Plinian. Stud.* S. 153, H. Voigt, *de fontibus-Plin.* 1887 S. 8. Robert, *Archäol. Märchen* S. 43 zweifelt nur an Varro als der eigentlichen Quelle; dass er aber wenigstens der Vermittler für Plinius war, ist schon wegen des

[1]) So rechnet auch Benndorf (*Arch. epigr. Mitth.* IV S. 71 u. Anm. 2) gerade den „Nikekopf vom Eubulidesdenkmale“ mit treffendem Ausdruck zu den „Arbeiten, die sich allein als spätgriechische zu grösserer Breite gesteigerte Wiederholungen von Typen des vierten Jahrhunderts historisch verstehen lassen.“

Citates 36, 17 höchst glaublich. Jene Zurückführung des Kerameikosnamens auf eine Werkstätte des Kaïkosthenes verräth nun weiter einen Mangel an Sachkenntniss, wie man ihn gewiss keinem griechischen Gelehrten und selbst kaum einem Varro zutrauen möchte; aber es muss doch gesagt werden, dass von eben demselben noch eine zweite Etymologie, die über den parischen „Lychnites"-Marmor, herrührt (36, 14), deren Richtigkeit auch noch nicht über allem Zweifel steht; (vgl. zuletzt Loewy, *Arch. epigr. Mitth.* XI S. 149, 2, während Lepsius, *Griech. Marmorstudien* S. 45 ihr zustimmt).

Wie dem auch sei, als Kern alter Ueberlieferung bleibt doch immer die Nachricht von der Thätigkeit des Kaïkosthenes im Kerameikos unantastbar. Nur dachte man bei dem Namen „Kerameikos" damals, als der brauchbare Theil jener Notiz entstanden sein kann, (Kaïkosthenes selber gehört schon der Spätzeit an; Näheres unten), längst nicht mehr an das Quartier der Töpfer vor dem Dipylon, sondern an die Marktgegend und die Strecke bis zum Thor. Eine „*officina*" fand hier keine Stätte mehr; sie fällt mit der Namensdeutung, aus der sie erst hervorgegangen sein kann. Ich glaube somit, wir werden nach wahrscheinlichster Annahme den positiven Rest der Angabe von vorn herein dahin verstehen, dass eben im Kerameikos *cruda opera* von der Hand des Kaïkosthenes gezeigt wurden.

Aber auch „Werke aus ungebranntem Thon" mussten Bedenken erregen und die Brauchbarkeit unseres Excerptes noch mehr in Frage stellen.

Fictilia cruda, eine *olla cruda*, die Plinius gelegentlich noch anführt (34, 170; 31, 130) dienten nur zu technischen Zwecken. Nach griechischem Sprachgebrauche hiessen ungebrannte Thonwaaren πήλινα oder ἐκ πηλοῦ im Gegensatz zu κεράμια, ὀστράκινα oder ὀπτῆς γῆς. (Vgl. bei Blümner, *Technol. u. Terminol.* II. zerstreute Angaben auf S. 7. 10. 34. 44. 114.) So Plut. *Conv. sept. sap.* πήλινα καὶ ξύλινα καὶ κεράμια στεγάσματα. Artemidor I, 50: πήλινον ἢ ὀστράκινον. II, 39, wo τὰ γήϊνα ἀγάλματα in ὀστράκινα und πήλινα unterschieden werden. Pausan. I, 2, 5. 40, 4. VII, 22, 9: πηλοῦ und ἐκ πηλοῦ; I, 3, 1: ὀπτῆς γῆς. Mit Ausnahme der ersten Stelle ist von thönernen Figuren die Rede. Darnach kann, ganz abgesehen von der längst gewürdigten Verwendung ungebrannter Lehmziegel, auch die Existenz künstlerischer *cruda opera* im Alterthum nicht bezweifelt werden. Die Schwierigkeiten des Brennens grösserer Thonbildwerke sind ja bekannt, selbst bei dem gewöhnlichen „Terrakotta"-Thon. Der feinere Modellirthon eignet sich dazu schlecht oder garnicht. Dennoch muss es eine Methode gegeben haben, auch Modelle, wie sie aus der Hand des Künstlers kamen, etwa durch allmähligen, gut geregelten Austrocknungsprozess an der Luft (oder gelinde Einwirkung des Feuers?) haltbar zu machen. Wie ist es anders zu verstehen, wenn z. B. Arkesilaos für seine *proplasmata* von andern Bildhauern so hohe Preise erhielt? (Plin. 35, 155.) Auch wird mir aus berliner Künstlerkreisen bestätigt, dass solche Werke denkbar sind und, falls sie nicht heftig berührt werden, oder im Freien stehen müssen, eine recht lange Dauer haben können.

Nun befanden sich eben im Kerameikos zu Athen die oben aus Pausanias (I, 2, 5) erwähnten „ἀγάλματα ἐκ πηλοῦ“, denen gegenüber der Perieget (I, 3, 1) die Dachakroterien des unmittelbar darauf angeführten Bauwerkes, der Stoa Basileios, als „ἀγάλματα ὀπτῆς γῆς“ bezeichnet. Jene Thonbildwerke aber, die Pausanias in einer Kapelle (οἴκημα) neben dem Temenos des Dionysos Melpomenos und dem Eubulidesmonumente sah, werden so beschrieben: βασιλεὺς Ἀθηναίων Ἀμφικτυὼν ἄλλους τε θεοὺς ἑστιῶν καὶ Διόνυσον. (ἐνταῦθα καὶ Πήγασός ἐστιν Ἐλευθερεύς, ὃς Ἀθηναίοις τὸν θεὸν ἐσήγαγε.)

Wie der Dachschmuck der Basileios so gilt wohl auch diese Gruppe ziemlich allgemein als ein Werk der alterthümlichen, oder doch älteren Kunst (Blümner *Technol. u. Term.* II, S. 114 „aus sehr früher Zeit“; Thraemer in *Roscher's Lex.* Sp. 1144 Z. 22; Reisch, *Griech. Weihgesch.* S. 30). Erschien sie doch wie ein Wahrzeichen der uralten Töpfergilde, erinnerte sie doch an die erste Einführung des Weingottes in Athen, der zugleich Vater des Keramos war! (Töpffer, *att. Geneal.* S. 183, 3.)

Indess sollte uns heute bereits unser typengeschichtliches Wissen abhalten, in Attika die plastische Darstellung einer solchen δεξίωσις gar früher Zeit zuzuschreiben, und namentlich unsere Bewirthungsscene von den speziell für Dionysos wohlbekannten „Theoxenien“-bildern durch eine weite Kluft zu trennen. Dabei hat es an Solchen nicht gefehlt, welche den gegenständlichen Zusammenhang richtig herausfühlten. Der erste wohl war Deneken, *de Theoxeniis* S. 32 (unter minder zutreffender Verweisung auf das athenische Relief Sybel n. 548 = *Arch. Zeitg.* 1871 Tf. 49); sodann Milani im *Mus. Ital.* I. (1885) S. 92 und Reisch, *griech. Weihgesch.* S. 30, welche unser Bildwerk mit den „Ikarios-reliefs“ zu vergleichen geneigt waren, (allerdings um daraus für die letzteren „ältere Züge“ zu gewinnen). Endlich fügt es ein besonderer Zufall, dass gerade während der Niederschrift dieses Artikels der erste selbständige Aufsatz über „Amphiktyon im Kerameikos“ (von M. Mayer, im neuesten Hefte der *Athen. Mitth.*, XVII, S. 265 fg.) erscheint. Ich vermag denselben noch zu berücksichtigen, ohne mir freilich von dem Vorgebrachten etwas aneignen zu können. Denn der Hinweis auf die „Ikarios“-Kompositionen ist, wie wir sahen, nicht neu, die Eliminirung des Amphiktyon aber zu Gunsten des Ikarios selber durchaus kein Fortschritt.

Auch ich setze bei der Sagengestalt des Amphiktyon ein. Unsere Nachrichten über dieselbe (Bürgel, *die pyläisch-delph. Amphiktyonie*, München 1876 S. 4 fg.; auch Stoll in *Roscher's Lex.* u. d. W.) zeigen zunächst, wie äusserlich und unorganisch diese Figur in die attische Königsliste eingeschoben ist; sie begegnet uns zuerst bei Philochoros (*Athen.* II, 38 C, vgl. auch Mayer a. a. O. S. 267), Hellanikos kennt sie noch nicht, während Amphiktyon, der mythische Stifter der pyläisch-delphischen Amphiktyonie, schon bei Herodot (VII, 200) als Inhaber eines Heiligthums bei Anthela vorkommt. Unzweifelhaft ist dieser ja das Original zu dem attischen König, welchem auch derselbe Vater, Deukalion, belassen zu werden pflegt. Wann und aus welchem Anlass die attische

Parallelfigur erwuchs, wird sich kaum sicher bestimmen lassen, doch spricht nichts dagegen, dass sie erst seit der makedonischen Zeit und der definitiven Auflösung des delischen Bundes einige Gestalt gewann, wie ja die Amphiktyonie selber erst seit dem Eintritt der Aetoler eine regere auswärtige Rolle zu spielen anfing.

Vor allem aber hatte eine auch in Athen hervorragend vertretene Genossenschaft ganz besondere Veranlassung, amphiktyonische Beziehungen zu pflegen und damit auch den Namen des Amphiktyon hochzuhalten. Das waren die dionysischen Techniten. Wir wissen jetzt in ausführlicher und authentischer Form von der Obhut und den Privilegien, welche die Amphiktyonen ihnen angedeihen liessen (*C I A* II, 551; davon das ältere Decret bald nach 279 v. Chr.; vgl. 552) und worin ihnen offenbar ein starker Rückhalt selbst dem Demos gegenüber erwuchs. (Vgl. auch Lolling *Athen. Mitth.* III, 135 fg.; Alb. Müller, *Bühnenalt.* 394 fg.)

Schwerlich wird ohne Mitwirkung dieses im Lauf der Zeit immer ansehnlicher gewordenen Collegiums der Zug der Sage ausgebildet worden sein, wie gerade Amphiktyon der erste Gastgeber des Dionysos wurde. Spätes Gepräge trägt ja auch der ganze Einkehrmythos aus Eleutherai, was keines ausführlichen Beweises mehr bedarf, sobald zugegeben wird, dass der Beiname des Dionysos Eleutheros, Eleutherios, Eleuthereus ursprünglich keineswegs aus dem attisch-böotischen Grenzorte stammt. Dazu erfahren wir nun durch Pausanias bei derselben Gelegenheit aus der Tradition über Pegasos von Eleutherai ganz ausdrücklich, derselbe sei in der Einführung des Gottes dem Vorbilde des Ikarios gefolgt und zwar auf Anregung des delphischen Orakels (I, 2, 5 συνεπελάβετο δέ οἱ τὸ ἐν Δελφοῖς μαντεῖον ἀναμνῆσαν τὴν ἐπὶ Ἰκαρίου ποτὲ ἐπιδημίαν τοῦ θεοῦ) Wird dieses auch in mythische Zeit zurückverlegt, so spiegelt sich darin doch noch deutlich das wahre Verhältniss der Pegasoslegende zu der alten, echten Landessage über Ikarios, sowie der nicht minder zutreffende delphische Einfluss, in dessen Bereich wir auch die Figur des attischen Amphiktyon verweisen durften.

Eine monumentale Bestätigung für die angedeuteten Zusammenhänge liefert nun aber auch unser Thonwerk im Kerameikos an sich selber und durch seinen Aufstellungsort. Denn das „οἴκημα“, in dem es sich befand, („Kapelle“ übersetzte es Schubart; vgl. die nachträgliche Rechtfertigung aus dem Sprachgebrauche des Pausanias im *Philolog.* XV, 385fg.) war ja kein Heiligthum für sich, sondern lehnte sich an den soeben beschriebenen Temenos des Dionysos an, den wir in der vorigen Abhandlung mit Sicherheit für das Hauptheiligthum der „dionysischen Künstler“ erklären durften; es mag selber noch einen Theil des sehr ausgedehnten ehemaligen Pulytiongrundstückes gebildet haben. Inhaltlich bestätigt sich andrerseits, was bereits aus dem Wortlaut der Pausaniasstelle (Ἀμφικτυὼν ἄλλους τε θεοὺς ἑστιῶν καὶ Διόνυσον) hervorging, dass in der That Dionysos die Hauptperson war, dass also unter den „andern Göttern“ nur seine engere oder weitere Umgebung zu verstehen ist, im letzteren Falle vielleicht auch die

Horen und Nymphen, zu deren Cult wir Amphiktyon noch anderweitig in Beziehung gesetzt finden (*Philoch. b. Athen.* II, 38 *C. D.* IV, 179E; *Eustath. z. Hom.* 1815, 61; an die Horen denkt auch Reisch, *Griech. Weihg.* S. 30, 3). Schon deshalb können wir uns dann freilich nicht alle Gäste schon zum Mahle gelagert denken; vgl. auch M. Mayer a. a. O. S. 265, der gegen Deneken insbesondere noch hervorhebt, dass Wirth und Bewirthete dann nicht zu unterscheiden gewesen wären.) Wir haben uns vielmehr an die Typik der „Ikariosreliefs" zu halten; ja, es handelt sich geradezu um das Verhältniss, in welchem diese bekannte Denkmälergattung[1]) zu dem Kerameikoswerke steht:

Beiderlei Darstellungen weisen auf technitische Kreise hin; (ich gestatte mir schon jetzt, die Masken der „Ikariosreliefs" nicht auf dramatische Dichtung, sondern auf Schauspielkunst zu beziehen); beide Mal empfängt ein gelagerter Heros (in idealer Bildung, mit Ausnahme des Reliefs Arch. Zeitg. 1881 Taf. 14, wo er Portraitzüge trägt, aber schon durch die Schlange, wie selbst Hauser S. 197 zugiebt, hinreichend als Heros charakterisirt ist) Dionysos und seinen Zug zum Mahle. Dieser Heros ist bei Pausanias Amphiktyon, in den Reliefbildern — schwerlich Ikarios. Wie käme auch der schlichte Bauer der altattischen Landessage, als welchen ihn noch das Proskenionrelief im Dionysostheater bildet, zu so opulenter Zurüstung, (selbst wenn wir von dem prunkvollen Hintergrunde absehen wollen)? Wie verwandelt er sich in den vornehmen Gastgeber, der den Gott liegend mit so eleganter Gebärde der Adoration oder bloss der Begrüssung empfängt[2])? Wenn wir nun sahen, dass die „dionysischen Künstler" besondere Veranlassung hatten, die Version von der Einkehr des Dionysos bei Amphiktyon mindestens zu bevorzugen, (falls sie nicht geradezu an ihrer Ausbildung betheiligt waren), so müssen wir zu einem den Aufstellungen Mayers entgegengesetzten Resultate gelangen. Statt den Namen des Amphiktyon bei Pausanias mit dem des Ikarios zu vertauschen[3]), dürfte man sogar die Frage aufwerfen, ob der Idealheros jener Reliefbilder nicht etwa für Amphiktyon zu erklären sei.

Die Beantwortung dieser Frage kann nicht gegeben werden, ehe wir über Ursprung und Zweck dieser Tafeln im Klaren sind. Eine erschöpfende Darlegung aller in Betracht kommenden Momente muss einer von mir in Angriff genommenen Schrift über die gesammte Typik der Heroen- und Heroisirungsdarstellungen vorbehalten bleiben.

---

[1]) Letzte und vollständigste Aufzählung derselben bei Hauser, *Die neuattischen Reliefs* S. 189 fg. Die Exemplare aus London (n. 3), Paris (n. 5) und Neapel (n. 4) abgeb. bei Schreiber, *Die hellenist. Rel.*, Tf. 37—39.

[2]) Auch Hauser S. 196 betrachtet die Erklärung auf Ikarios für „beseitigt". „Sie scheitert allein schon an der jugendlichen Erscheinung" u. s. w.

[3]) Gerade das, was Mayer (S. 267) von „allzugrosser Gelehrsamkeit" in der Erklärung des Pausanias findet, hätte ihn von dem Verdacht der willkürlichen Erfindung oder der Verwechselung abhalten können; vermuthlich waren auch in unserem Falle die Namen durch Beischriften oder durch eine Weihinschrift gesichert.

Hier seien nur gegenüber einigen neueren, wie mir scheint, zu uneingeschränkten Vermuthungen über diese specielle Gruppe etwas engere Grenzlinien bezeichnet.

Ich ziehe folgende plastische, zweitheilig componirte Denkmälergattungen in Betracht, die zunächst äusserlich die Anwesenheit des Dionysos in Verbindung mit dem Schema des „Heroenmahles" gemeinsam haben. 1. Das Schauspielerrelief aus dem Peiraieus (*Athen. Mitth.* VII, Taf. 14; dazu das Relief aus Cagliari Furtwängler *Samml. Saburoff*, Einleitg. z. d. Sculpturen S. 32. 2. Die eigentlichen „Ikariosreliefs". 3. Unser Thonwerk im Kerameikos. 4. Das Relief im Louvre (aus dem Peiraieus?) *Arch. Zeitg.* 1881 Taf. 14. Auch eine Ideenverwandtschaft dieser Compositionen untereinander muss zugestanden werden, gleichviel ob der Gott selber gelagert scheint (n. 1)[1]) oder den gelagerten Heros besucht (n. 2—4), ob dieser als Idealheros (n. 2. 3), oder als „Heroisirter" mit Porträtzügen (n. 4) dargestellt ist. Unbelegt aber und — wie wir hinzufügen — unbelegbar ist derjenige (fünfte) Fall, auf welchem jüngere Erklärungen (der Vorbilder) der „Ikariosreliefs" als „Anatheme siegreicher Dichter (oder allenfalls Schauspieler)" beruhen,[2]) dass nämlich ein Sterblicher als solcher in dem typischen Schema des „Heroenmahles" dem Gotte gegenübergestellt worden sei. Wolters' Versuch, die Schlange des Pariser Reliefs auf Dionysos statt auf den Gelagerten zu beziehen, hat Hauser selbst zurückgewiesen und damit fällt der letzte Anhalt für jenen fünften Fall, nach dessen monumentaler Bestätigung Wolters mit richtiger Empfindung ausschaute. Denn auf den „Ikariosreliefs" wird die Schlange völlig aufgewogen und entbehrlich gemacht durch die ideale Bildung des gelagerten Mannes, zumal da selbst in den „Todtenmahlen" die Schlange auch häufig fehlen kann. Die „Frau" und (gelegentlich) der „Oinochoos" vervollständigen hier die Charakteristik des Heros; sie machen ebenso gut die attributive Ausstattung desselben aus, wie Schlange, Hund und Ross. Damit scheint mir jeder Gedanke an Sieger, die sich auf solchen Anathemen mit Dionysos zusammen in eigner Person als „vom Gotte Begnadigte" darstellen liessen, von vorn herein beseitigt. Es kann sich entweder nur um heroisirte Verstorbene handeln oder um eine mythische Figur, hinter der sich allenfalls persönlichere Beziehungen verbergen, wie etwa auf den bekannten „Kitharödenreliefs" hinter Apollo (oder Nike?, nach Friederichs und Reisch, s. *Griech. Weihgesch.* S. 26) der siegreiche Musiker und Sänger.

Unter der zweiten Annahme würde sich die Gestalt des Amphiktyon jetzt am bequemsten darbieten; das Kerameikoswerk könnte geradezu als Vorbild in Betracht kommen, um so mehr, als alle jene reicheren Compositionen auf ein gemeinsames Ori-

[1]) Ich sage scheint, denn für völlig sicher kann ich Dionysos in beiden Exemplaren noch nicht halten; wenn kein Gott oder Sagenheros, so war natürlich ein Heroisirter dargestellt und damit kommen wir wieder in den gleichen Kreis.

[2]) Wolters *Bausteine*[2], S. 723fg. zu n. 1843, 1844. Reisch, *Griech. Weihgesch.*, S. 33fg. Hauser, *Die neuatt. Reliefs*, S. 197fg.

ginal zurückzuweisen scheinen[1]); auch ein Gentilheros, wie Euneos, als Vertreter von Mitgliedern seines Geschlechts (s. oben S. 48 Anm. 1) wäre gelegentlich denkbar. Dazu kommt, dass die „Contamination" des einkehrenden Dionysos mit einem heroisirten Verstorbenen im Typus der δεξίωσις anscheinend allerdings „etwas Gesuchtes" enthält (Reisch S. 31 ähnlich Hauser 197: „wenig natürliche Ausdrucksform").

Andrerseits aber muss zugestanden werden, dass durch die letzten Bemerkungen diese „Verquickung" doch keineswegs aus der Welt geschafft wird, zunächst schon nicht wegen des Louvrereliefs (n. 4). Reisch und Hauser tragen denn auch diesem Falle Rechnung, indem ersterer von einer „gewiss jüngeren Verwendung des Motivs", der andere von einer „Uebertragung aus einem anderen Gedankenkreise heraus" spricht. Darum freilich meint er auch: „Der Typus des Pariser Reliefs und die Ikariosdarstellungen lassen sich nicht unter einen Hut bringen." Weshalb nicht? Weil nach der Ansicht dieser Verfasser die Originale der letzteren Anatheme waren, die nach Analogie der sonst bekannten Votivreliefs des fünften und vierten Jahrhunderts einen einfachen Gedanken enthalten müssten? Aber diese Heraufdatirung ist ebenso unbewiesen wie ihre Deutung als „Weihgeschenke siegreicher Dichter, Choregen oder Schauspieler". Reisch vermag sich selber einem (für seinen Zweck) verhältnissmässig späten Ansatz um „die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts" (S. 31), schon aus stilistischen Gründen nicht zu entziehen. Inhaltlich sucht er „ältere Züge" nachzuweisen. Die wichtige von R. ganz mit Recht herangezogene Analogie des Amphiktyondenkmals im Kerameikos war irreführend, so lange die Entstehungszeit desselben überschätzt wurde. Und mag sonst der „Zug des trunkenen Dionysos" (auch des „gelagerten Gottes"; beides schon auf Vasenbildern), mag die Typik des Heroenmahls, der Theoxenien noch so alt sein, die Verbindung des Xenismos mit dem Schema des Gelagerten, diese Form der Dexiosis ist selbst für das vierte Jahrhundert in der bildenden Kunst noch nicht erweislich.

Vielleicht jedoch vermögen wir in dieser Zeit schon etwas wie einen Keim nachzuweisen, dessen Entwicklung zu unserer Typik führte. Ich erinnere an ein von Conze bekanntgemachtes Relief im *Cabinet des médailles* zu Paris (*Sitzungsber. d. Wiener Akad.* 1881 S. 551. Friederichs-Wolters n. 1070; vgl. meine Bemerkungen *Arch. Jahrbuch* II S. 27), welches Asklepios und Hygieia stehend neben einer gewöhnlichen Scene des „Heroenmahles" darstellt. Konnte nicht unter gewissen Voraussetzungen schon allein das künstlerische Bedürfniss dazu führen, an Stelle der einfachen Aneinanderreihung zwei solcher Gruppen dadurch in lebendige Beziehung zu setzen, dass der Heros den Gott mit ausdrucksvoller Handbewegung ehrt und bewillkommnet? Eine jener Voraus-

[1]) Spezifisch alexandrinischer Ursprung dieser prunkvolleren Ausstattung ist von Schreiber noch nicht erwiesen worden, vielmehr spricht manches für Attika; vgl. auch Reisch S. 21; Hauser S. 198.

setzungen dazu wäre allerdings am besten gegeben, wenn der Vorgang sich an eine Einkehrlegende, der Heroisirte an einen Sagenheros, die Votivtafel an ein Bildwerk der öffentlichen religiösen Kunst anlehnen konnte. Damit hätten wir die „Uebertragung aus einem andern Gedankenkreis heraus", welche Hauser anzunehmen Bedenken trägt, in gewissem Sinne vielleicht doch zu erkennen und damit käme auch der Einfluss unseres Kerameikosdenkmals zur Geltung. Ich zögere nur, dieses bestimmter auszusprechen, weil das letztere Monument doch nicht mit Sicherheit für das (excerpirte) Vorbild der Ikariosreliefs, wenigstens nicht aller zu gelten hat, sondern ebensowohl neben der Reihe stehen könnte.

Aber wen stellen jene Gelagerten dar, wenn nicht lebende Sieger, auch nicht Amphiktyon selber, noch weniger Ikarios? Auf welchen Anlass sind diese Tafeln ursprünglich entstanden? Wir haben uns der Beantwortung dieser schon oben gestellten Frage auf einem Umwege denn doch genähert. Festzuhalten bleibt, dass wir es auch in dieser Verwendung des „Gelagerten", wenn kein Gott oder Sagenheros dargestellt ist, immer mit „Heroisirten" zu thun haben; dass diese sich nicht selber in solchem Schema darstellen lassen konnten und somit an Anatheme von Siegern nicht zu denken ist. Sollte je die eindringendere Untersuchung über die Typik der „Heroenmahle" ergeben, dass solche Bilder sich unter Umständen auch auf Lebende bezogen, so könnte dies ebenfalls nur eine Form heroischer Ehrung bedeuten, die auf eine gewisse Ueberschwänglichkeit der Zeitrichtung oder einzelner socialer Kreise hinführen würde.

Ich habe bereits im *Archäol. Jahrbuch* (II S. 31) über den muthmaasslich intimen Zusammenhang religiöser Genossenschaften mit den Formen der Heroisirung und der Angliederung heroischer Kulte an Gottheiten, sowie mit der bildlichen Verwendung des Heroenmahlschemas einige Andeutungen gegeben. Unter ihnen kommen für uns die dionysischen Vereine, die „Techniten" und „Dionysiasten", ganz besonders in Betracht. Die Letzteren hatten im Peiraieus das ausgedehnte Familienhaus des Dionysios mit dem Temenos des Gottes zum Mittelpunkt (*Athen. Mitth.* IX, S. 279fg. Tf. 13, 14), welches in jeder Hinsicht die nächste und lehrreichste Parallele zu dem Hause des Pulytion mit dem Heiligthum der „dionysischen Künstler" in Athen bildet. Ebendort waren der Hauptpriester Dionysios, wie auch sein Vater Agathokles nach ihrem Tode auf Veranlassung der Orgeonen des Dionysos „heroisirt" d. h. in dem Heiligthum bildlich als Heroen geweiht. (Decret III aus der ersten Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts Z. 46 fg. a. a. O. S. 291: φροντῖσαι δὲ τοὺς ὀργεῶνας, ὅπως ἀφῃρῳσθεῖ Διονύσιος καὶ ἀνατεθεῖ ἐν τῷ ἱερῷ παρὰ τὸν θεόν, ὅπου καὶ ὁ πατὴρ αὐτοῦ.) Sehr glücklich erinnerte schon Köhler (a. a. O. S. 298) an die „sog. anathematischen Todtenreliefs" und Furtwängler (*Samml. Saburoff, Einl. z. d. Skulpt.* S. 32) ist geradezu geneigt in dem Louvrerelief (oben S. 55 n. 4), dessen Provenienz aus dem Peiraieus er in Erfahrung gebracht habe, eines dieser Bildwerke zu erkennen. Alles führt darauf, die übrigen hierhergehörigen

Denkmäler in der gleichen Sphäre und unter gleichem Anlass entstanden zu denken[1]). Nur werden wir schon durch die Masken (auf dem zweiten Piräusrelief und dem aus Cagliari, oben n. 1, sowie auf den „Ikarios"reliefs) in den Kreis der „dionysischen Techniten" selber versetzt, da wir von Dichtern und Choregen nun wohl absehen dürfen[2]).

Ich gelange also zu dem Schluss, dass unsere Ikariosreliefs aus Anathemen der „Techniten" für heroisirte Genossen entstanden sind, als deren Aufstellungsort wohl das Haus des Pulytion mit dem Heiligthum des Dionysos in erster Linie in Betracht kam, wie im Peiraeus das des Dionysios.

Die ideale Bildung des Gelagerten (n. 2 bei Hauser zeigt deren sogar zwei[3])) konnte ebenso gut wie auf allen „Heroenmahlen" auch den Originalanathemen eigen sein, wenn wir dieselben nicht, in einigen Exemplaren wenigstens, schon wirklich besitzen. Denn die besseren Marmortafeln brauchen deshalb nicht jünger zu sein, als die Blüthezeit jener dionysischen Genossenschaften, das dritte und zweite vorchristliche Jahrhundert. Damals bildeten die Techniten in der That beinahe einen „so zu sagen geistigen und geistlichen Staat im weltlichen" (Wieseler *„Griech. Theat."* *Allg. Encycl.* 83 S. 185), während sich z. B. Aristoteles (vgl. Lüders, *Die Dion. Künstl.* S. 58) noch sehr geringschätzig über dieselben äussert. Vermuthlich hatten sie zu seiner Zeit überhaupt noch keine feste Corporation[4]).

Als das legendarische Repräsentationsstück des Vereins gleichsam möchten wir in jener Kapelle beim Temenos des Dionysos das gewiss stattliche Thondenkmal betrachten, dessen Verfertigung wir auf Kaïkosthenes zurückführen. Dieser Kaïkosthenes ist ja zweifellos derselbe, welcher *et comoedos-fecit* (Plinius 37, 87 vgl. seine Künstlerinschrift aus dem Dionysostheater Loewy n. 220; auch 115? Asklepieion; Lolling, Δελτίον ἀρχ. 1891 S. 84, 1), also nachweislich auch sonst für die Techniten arbeitete. Erst neuerdings lernten wir Kaïkosthenes und Dies, Söhne des Apollonides, genauer als Thriasier kennen aus ihrer vollständigeren Künstlersignatur auf der im Kerameikos ge-

[1]) Auch die Stifter des Reliefs von Cagliari, die Ἡραέες, dürften eine Genossenschaft bedeuten.

[2]) Für choregische und sonstige agonistische Weihgeschenke aus dem Bereich der musischen Künste sind ja überdies von Reisch anderweitige, ältere Formen hinreichend nachgewiesen worden.

[3]) Eine Terracottaplatte im Britischen Museum, Combe Tf. 25; oder sollte die zweite Figur aus der sonst mitgelagerten Frau entstanden sein, die hier im Anschluss an die älteren „Todtenmahle" daneben noch sitzend gebildet ist?

[4]) Auch die von Töpffer, *att. Geneal.* S. 183, 1 herangezogene Stelle erweist das nicht. Die Beziehungen des Alkibiades zu den Techniten, welche sich daraus ergiebt, verwerthet ebda. Töpffer (und Loeschcke) zu der sehr bestechenden Combination, dass dieselben auch an dem bekannten Mummenschanz im Hause des Pulytion betheiligt waren, dieses also vielleicht damals schon das Privatlokal des θίασος und seines Gottes gewesen sei. Aber auch abgesehen von dem Fehlen eines organisirten Thiasos in jener Zeit versteht man doch nicht besser, wie „sich dadurch auch die Weihung des Gebäudes zu einem Dionysischen Temenos erklärt". Geschah dies zur Sühne des Mysterienfrevels, so spricht doch die Auslieferung des Gebäudes an die Techniten wieder nicht für ihre Mitschuld.

fundenen Thriasierbasis (Δελτίον 1891 S. 25fg. und S. 84). Eine Copie der Buchstabenformen liegt noch nicht vor, sondern nur Lolling's Schätzung der Weihinschrift (S. 25): ἥτις δὲν φαίνεται πολὺ ἀρχαιοτέρα τοῦ τέλους τῆς τρίτης π. Χρ. ἑκατονταετηρίδος. An dieser Zeitbestimmung scheint der Herausgeber auch bei der nachträglichen Publication der erst im Museum gelesenen Künstlerinschrift (S. 84) festgehalten zu haben, wie wir wohl aus seinem Schweigen schliessen dürfen. Von den übrigen schon früher bekannten Inschriften (Kaïkosthenes allein: Loewy n. 113—116; Kaïkosthenes und Dies: n. 117 u. 220; Dies allein: n. 221; endlich ist gewiss auch 136 auf einen oder beide bezüglich) führt n. 117 in das dritte Jahrhundert; n. 113 ist sehr ähnlich, während den Schriftformen nach n. 220 und n. 116 (hier aber nur die Künstler- nicht die Weihinschrift) in jüngere Zeit gehören könnten. Doch muss es für unwahrscheinlich gelten, dass uns gerade die gleichen Künstlernamen zweier Brüder und der ihres Vaters aus verschiedenen Generationen so begegnen sollten. Auch Lolling (S. 84) identifizirt die Personen auf n. 117 und 220 unbedenklich; wir dürfen also wohl annehmen, dass hier die Thriasierbasis den Ausschlag giebt. Kaïkosthenes ist nach Anordnung der Namen als älterer Bruder zu betrachten; seine Blüthezeit könnte daher etwa in die Mitte des dritten Jahrhunderts fallen.

Diesem Zeitansatz fügen sich alle oben angestellten Erwägungen, historische wie künstlerische, vollkommen und ungezwungen an. Wie das Thonbildwerk des Kaïkosthenes im Einzelnen beschaffen war, ob durch Farbenüberzug belebt und geschützt, ob gesonderte Figuren oder Hochreliefs, entzieht sich unserer Kenntniss. Der Ausdruck ἀγάλματα, mit dem Pausanias die einheitliche Composition zerlegt, nöthigt noch nicht, an volle Körperlichkeit der Dargestellten zu denken; vielleicht nicht unzutreffend erinnert Milani (*Mus. Ital.* I S. 92) an die Manier der toskanischen Familie der Robbia.

Wir haben in dieser wie in der vorhergehenden Studie an der monumentalen Ausstattung der vom Dipylon zum Markte führenden Strecke nur Künstler thätig gefunden, welche dem dritten und zweiten vorchristlichen Jahrhundert angehören. Es verdient überhaupt bemerkt zu werden, dass mit Ausnahme des noch nicht nach dem Dipylon, sondern nach einem älteren Thor orientirten Pompeion (B. Schmidt, *Die Thorfrage* S. 23; Pausanias I, 2, 4 nennt πλησίον, also gleichfalls abseits, noch das Heiligthum der Demeter), für sämmtliche auf dieser Linie bekannten Denkmäler ebenfalls nur jüngerer Ursprung erkennbar ist. Zu dem Gymnasion Ἑρμοῦ (Pausan. I, 2, 5) vgl. Wachsmuth, *Athen* I S. 648, 2; auch das Ptolemaion war nicht fern gelegen. Ueber die Galerie berühmter Männer und Frauen (Paus. I, 2, 4) haben bereits B. Schmidt (a. a. O. S. 26) und Gurlitt (*Pausanias* S. 265fg.) das Richtige bemerkt. Dasselbe muss aber auch für die Säulenhallen gelten; aus der ältern Zeit wird uns stets nur die geschlossene Zahl der am Staatsmarkt gelegenen überliefert (vgl. meine „*Schriftquellen*“ S. XCfg.); dann kommt aus späteren Erwähnungen für jene Gegend noch in Betracht: die Stoa des Attalos, die Μακρὰ στοά (mit der vorher genannten doch wohl identisch), die Στοὰ

Ῥωμαίου und eine von Eurykleides errichtete (τεμ]ένη καὶ στοάν C. I. A. II, 379, 26fg.). Letztere dürfte für die Dromoshallen um so mehr zu verwerthen sein, als sich unter den dahinterliegenden ἱερὰ θεῶν, die Pausanias a. a. O. nur summarisch aufführt, auch der Bezirk des Demos und der Chariten befand und wir wohl nicht zufällig in einem Sohn des Eurykleides, Mikion, dessen Priester kennen lernen (Δελτ. ἀρχ. 1891 S. 127). Denn dem Vater wurde gleichzeitig auch die Einrichtung von τεμένη (s. oben) nachgerühmt und so liegt es nahe, ihn auch bei der Gründung dieses Heiligthums betheiligt zu denken. Jedenfalls kann die ganze Institution des so rationalistisch gewendeten Demos-Charitencultes nach ihrem Charakter wie nach Ausweis der Inschriften nicht älter sein, als das dritte vorchristliche Jahrhundert; vgl. Lolling Δελτίον ἀρχ. 1891 S. 41[1]). In derselben Gegend, zwischen Thor und politischem Marktplatz, fand später auch das Agrippeion Platz[2]). Auch das Buleuterion der Techniten παρὰ τὰς τοῦ Κεραμεικοῦ πύλας, οὐ πόρρω τῶν ἱππέων (Philostr. *vit. sophist.* II, 8, 4) suche ich eher innerhalb der Stadtmauer, wo es an Reiterbildern nicht fehlte (s. oben zu Chrysippos). Unter „Techniten" schlechtweg können hier nur die „Dionysischen Künstler" verstanden werden; schon der Titel einer Schrift des Menaichmos über sie lautete einfach: περὶ τεχνιτῶν. Es bleibt die Möglichkeit offen, dass ihr Buleuterion dem Vereinsheiligthum im Pulytionhause benachbart war. Auch im Pompeion finden wir die Techniten vertreten durch die *comoedi*, welche Kratinos malte (Plin. 35, 139). Des älteren Eubulides delphische Proxenie (s. oben) könnte auf Verdiensten um dieselbe Genossenschaft beruhen. —

Ich komme somit zu dem gleichen Resultate wie Gurlitt (*Pausanias* S. 265fg.), dass der ganze vom Dipylon zum Markte führende Strassenzug (und ein guter Theil des Handelsmarktes selber) seine monumentale Ausgestaltung mit Säulenhallen, Denkmälern, Heiligthümern und anderen öffentlichen Anlagen nicht etwa schon zur Zeit des Perikles oder des Lykurgos, sondern erst seit dem dritten Jahrhundert empfangen hat. Ueber die letzte Bauphase des Dipylon steht eine abschliessende fachmännische Untersuchung noch aus; ich muss mich damit begnügen, auf einiges Beiwerk daran hinzuweisen, das gleicherweise unserer Epoche angehört und in einem gewissen planmässigen Zusammenhange zu stehen scheint: so auf den darin eingefügten Kerameikosgrenzstein

[1]) Schon deshalb aber vermag ich Lolling nicht zu folgen, wenn er Δελτ. a. a. O. S. 126fg. und ausführlicher Ἀθηνᾶ III, 593fg. die Ἀφροδίτη ἡγημόνη τοῦ Δήμου eines unter Mikion im Charitenheiligthum aufgestellten Altars auf die Göttin des bei Pausanias (I, 14, 6) nicht fern vom Markte erwähnten Heiligthums bezieht, sie andrerseits vermittelst des Beinamens mit der am Westabhange der Burg so sicher bezeugten Aphrodite Pandemos identificirt und darauf weitere topographische Schlussfolgerungen baut.

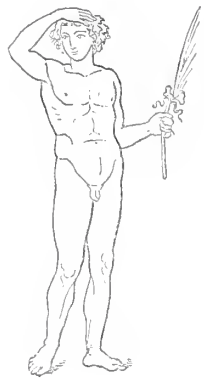
[2]) Philostrat. *vit. Sophist.* II, 5, 4; 8, 4. Der Sprachgebrauch der Zeit gestattet nicht mehr, den Namen Kerameikos auf eine Stätte ausserhalb der Thores zu beziehen. Dörpfeld's Gleichsetzung dieses θέατρον mit dem Odeion des Pausanias (I, 8, 6), vor dessen Eingang die ägyptischen, makedonischen u. a. Fürsten standen, (*Athen. Mitth.* XVII S. 252fg.) ist für mich unannehmbar.

(*C I A.* II, 1101), den Altar des Zeus Herkeios, Hermes und Akamas (*C I A.* II, 1664), beide aus dem Ende des dritten oder dem Anfange des zweiten Jahrh.; dazu kommt das stattliche Wasserbassin mit Vorhalle, links beim Eintritt in die Stadt (zuletzt Wachsmuth, *Athen* II S. 228fg.), dessen Ursprung in hellenistischer Zeit doch wohl schon aus der Verwendung hymettischer Marmorplatten hervorgeht; (vgl. die Stoa im Asklepieion, die des Eumenes, des Attalos; dazu Dörpfeld, *Athen. Mitth.* XIII, S. 101).

Nach dieser allgemeinen Umschau unter den Denkmälern unserer Kerameikosgegend kehren wir mit einer Schlussbemerkung zu den auf Dionysos und seinen Kreis bezüglichen Anlagen zurück. Was wir hier im Besonderen nachweisen konnten, bestätigte sich auch für die ganze Umgebung: dass keine der uns hier bekannten öffentlichen Anlagen über das dritte Jahrhundert hinaus datirbar ist. Nirgends spüren wir hier insbesondere die Unterlage alterthümlicher Culte[1]).

Es erscheint mir nicht überflüssig, dieses Nebenergebniss noch einmal nachdrücklich zu betonen. Denn kein geringeres Heiligthum als das Lenaion soll mitsammt dem Quartier Limnai neueren Untersuchungen zu Folge eben hier angesiedelt gewesen sein. (Vgl. J. Harrison *Mythol. and monum. of Ath.* S. 13; Maass *de Lenaeo et Delphinio*, *Index schol. Gryphisw.* 1891/92 S. 9; Dörpfeld bei Miss Harrison a. a. O. S. 21, *Athen. Mitth.* XVII S. 257.) Die nähere topographische Beweisführung ist erst in Aussicht gestellt. Sie wird jedenfalls darauf verzichten müssen, aus Pausanias irgend eine directe oder indirecte Stütze für ihre Theorie zu gewinnen.

[1]) M. Mayer's Bemerkungen (*Athen. Mitth.* XVII S. 268fg.) zu der Maske des Akratos (beim Eubulidesmonument; nach M. identisch mit Dionysos Orthos), sowie zu dem Heiligthum der Horen und dem Altar der Nymphen, schweben völlig in der Luft. Sobald Amphiktyon einmal als Landeskönig eingeführt war, konnte er zu beliebig alten Heiligthümern in Beziehung gesetzt werden, z. B. an den Gefilden des Ilisos, wo auch das Grab seines Vaters Deukalion gezeigt wurde (Pausanias I 18, 8).



3. Eupompos.

Plinius 35, 75: *est Eupompi victor certamine gymnico palmam tenens.* Wenn von einem anerkannten Schulhaupte, dem Begründer des *genus Sicyonium*, dessen *auctoritas* auch durch die Notiz des Duris (Plin. 34, 61) über Lysippos bestätigt wird, später nur ein einziges Werk anzuführen blieb, so liegt der Gedanke nahe, dass dasselbe für seine Kunst besonders typisch war und in der von ihr abhängigen Tradition eine gewisse kanonische Bedeutung erlangt hat. Auch hierin dürfte sich der seit Brunn oft wiederholte Vergleich zwischen Eupompos (bezw. seinem näher bekannten Schüler Pamphilos) und Polyklet bewähren.

Der Palmzweig als Siegespreis scheint auf griechischem Boden nicht sehr alt zu sein. In unseren Kunstwerken vermag ich dieses Symbol überhaupt nicht vor dem vierten Jahrhundert nachzuweisen[1]), denn der Palmstamm als Stütze von Athletenstatuen oder gelegentlich ein Zweig in Relief, wie bei der vatikanischen Wettläuferin, kann nur als Zuthat der Kopisten gelten. Insbesondere begegnet uns der Palmzweig auch in der Vasenmalerei erst auf ihren jüngsten Producten (vgl. z. B. die Preisvasen *Mon. d. Inst.* X Tv. 48 *e—h*; *Annali* 1865 Tv. E; *Gaz. arch.* 1879 S. 32; *Compte rendu* 1862 Tf. 6; Millin I, 24?), unter den Werken der grossen Meister noch bei der Victoria des Nikomachos (vgl. Furtwängler *Jahrb.* IV S. 60 fg.) und der Nemea des Nikias. Für die Rundplastik dagegen, namentlich für Siegerstatuen an den grossen Festorten können wir dieses Attribut

[1]) In dem Pindarischen Dithyrambos auf Athen (Boeckh II, S. 578) und in dem Pythagoräischen: „μηδὲ φοίνικα φυτεύειν“ (Plut. *de Isid. et Os.* 10) ist an die Palmenzweige der Sieger durchaus nicht zu denken. Für die späteren Zeugnisse (Zurückführung der Sitte auf Theseus oder Herakles) vgl. Krause *Olympia* S. 168, 19; Boetticher *Baumkultus* S. 414fg.; Hehn *Culturpflanzen*[2] S. 233.

überhaupt in keinem Falle nachweisen. Vielleicht haben wir darin doch nicht blossen Zufall zu erblicken; auch künstlerisch mochte das schwanke Blatt in der Hand von Figuren, die unter freiem Himmel aufgestellt waren, nur eine beschränkte Verwendung (etwa nur dem Arme angeschmiegt) zuzulassen scheinen.

Um so eher wird es gestattet sein, für das Bild des Eupompos einen Palmzweigträger heranzuziehen, der uns auf Reliefs, graphischen Darstellungen, auch Münzen u. s. w. zu häufig begegnet, als dass er nicht von einem bestimmten und berühmten Typus abhängig sein sollte, und zu gleichmässig in der Vorderansicht, um nicht auf ein malerisches Vorbild hinzuweisen. Wenn auch bereits andere Fachgenossen einzelne Beispiele dieser Reihe mit dem *victor* des Eupompos zusammengehalten haben, (Reisch, *griech. Weihgesch.* S. 41; v. Sybel, *Weltgesch. d. K.* S. 224, 1) so scheint es mir der Mühe doch nicht unwerth, dieses Verhältniss durch eine vollständigere, (wiewohl von meinem gegenwärtigen Arbeitsorte aus gewiss nicht erschöpfende,) Liste der Repliken eindringlicher als bisher zu begründen.

Die ruhig dastehende Figur, um welche es sich handelt, ist durchschnittlich im ersten Jünglingsalter (dann auch als Kind und selbst als Mann) gebildet; die Palme hält sie in der Linken, während die Rechte einen Kranz auf das Haupt drückt. Auch dieses Motiv der Selbstbekränzung scheint für die ältere statuarische Kunst nicht mit Sicherheit nachweisbar zu sein; denn Typen wie den der Epheben Westmacott und Baracco (Kekulé *Idolino* Tf. IV) vermag ich wegen der starken Neigung des Kopfes, der mangelnden Kranzspuren, der Führung des rechten Oberarms so wenig wie Philios und Andere (vgl. Ἐφημ. ἀρχ. 1890 S. 213 fg.) hieher zu rechnen[1]).

Voran stelle ich das

a) Wandgemälde im Pal. Rospiglisi zu Rom, ebenda gefunden und deshalb den Constantinsthermen zugeschrieben, aber zweifellos älteren Ursprungs und guter Kunsttradition angehörig. Abgeb. Bartoli, *Peint. ant.* 1783 Pl. 53 = Müller-Wieseler, *Denkm.* I, 74, 428, darnach die Hauptfigur hier wiederholt; Agincourt, *Hist. de l'art.* (D. A.) III, Tf. IV, 15; vgl. Matz-Duhn *Ant. Bildw.* n. 4110, 3. Rechts neben dem Jüngling eine Amphora; dann sitzende, halbnackte Frau mit Kranz (Personification?); dahinter zweite, stehende Frau. Auch die weiblichen Figuren sind bekränzt.

Aehnlich erscheint ein

b) Pompejanisches Wandbild; Helbig, *Wandgem.* n. 1509; ein Jüngling (Faustkämpfer), der ausser dem Kranz in der Hand noch eine „Krone“ auf dem Kopfe tragen soll.

---

[1]) Am Parthenonfries werden in den sicheren Fällen (Michaelis, Atlas Tf. XI Fig. 121; XII, 38) beide Hände zur Bekränzung verwendet. — Aus späterer Zeit kenne ich sonst nur noch die Bronzestatuette eines nackten Athleten (v. Sacken *Die Bronzen in Wien* Tf. 45, 6), der sich den Siegerschmuck mit der Linken aufgesetzt hat, während die gesenkte Rechte einen Diskos hält.

c) Unvollendetes Relief in Athen. v. Sybel, *Skulpt.* n. 411; *Bull. de corr. hell.* V (1881) Pl. III; Ἐφημ. ἀρχ. 1890 Abb. 1 zu S. 207.

d) Griechisches Relief in Berlin (aus Rom); *Skulpt.* n. 948; *Arch. Zeitg.* 1861 (XIX) Tf. 153. Ἐφημ. ἀρχ. a. a. O. n. 2. Neben dem Knaben rechts: Preisrichter, Pädagog?, Herme.

e) Sarkophag aus Antiochia, Nebenseite. *Gaz. arch.* 1885 Pl. 29; die Figur allein.

f) Sarkophagplatte im Louvre. Clarac 200 n. 221 = Weisser, *Lebensbilder* XIX, 11; hinter der l. Hand missverständlich ein Palmbaum. Links Faustkampf.

g) Sarkophagplatte im Vatican. Visconti *Mus. Pio-Clem.* V, 36 = Ἐφημ. n. 3; letzte Figur r.; die l. Hand ist leer (restaurirt?), doch nach Analogie der folgenden Reliefs (vgl. auch *f*.) zu ergänzen. Links Tubabläser, wie auch *h*—*l*.

h) Composites Capitell im Vatican. Visconti a. a. O. VIII, 43.

i) Kindersarkophag im Lateran. Benndorf-Schoene n. 81; Guattani *mon. ined.* Tv. 2 = *Roma descr.* II, 38.

k) Wie *i*; im Louvre. Clarac 187 n. 223; Spon, *Miscell.* 1687 = Montfaucon VI, 174 (aus Villa Carpegna, also doch auch identisch mit dem bei Dütschke *Ant. Bdw.* II S. 91 nach Doni citirten Sarkophag).

l) Wie *i*; Florenz. Flügelknaben; Gerhard *Ant. Bdw.* 89, 1—3 = Müller-Wieseler *Denkm.* II, 653b. Dütschke *Ant. Bdw.* III, 336. Das Motiv der Arme vertauscht.

m) Wie *i*; Florenz, Pal. Riccardi; Dütschke II S. 89 n. 217.

n) Wie *i*; Berlin, Sarkophagdeckel. *Skulpturen* n. 876; Gerhard *Ant. Bdw.* 119,4.

o) Kupfermünze aus Nikaia in Bithynien unter Commodus; *Catal. of Gr. coins* Bd. 13 (1889) *Pontus* etc. S. 160 n. 50fg. *Plate* XXXII, 17.

p) Kupfermünze aus Perinth, in Thrakien (an der Propontis) unter Caracalla; *Catal. of Gr. coins* Bd. 3 (1877), *Thrace* etc. S. 154 n. 45.

q) Gemme mit der Beischrift ΦΩΚΑC, bei Caylus *Rec. d'ant.* VII Pl. 27, 2 nach Paciaudi; (im Stich verkehrt); vgl. Brunn *Gesch. d. griech. Künstl.* II S. 577. Der Stein ist verschollen; nach Furtwängler's freundlicher Mittheilung sind Verdachtgründe gegen die Echtheit nicht zu entnehmen.

r) Gemme aus mediceischem Besitz. Lippert *Dact. II. mill.* n. 335 = Müller-Wieseler *Denkm.* II, 52 n. 654; Erot als Sieger im Hahnenkampf.

In Uebertragung auf männliche Portraits:

s) Mosaik aus den Caracallathermen; siegreicher Gladiator s. Helbig *Führer* I. n. 699; die betreffende Figur auch abgeb. bei Baumeister *Denkm.* S. 223.

t) Römischer Grabstein des Faustkämpfers Exochus; nach Fabretti bei Montfaucon VI, 168 = Weisser *Lebensb.* XIX, 13 (mindestens stark interpolirt).

Ich füge schliesslich noch einige griechische Reliefs hinzu, welche nur unser

Schema festhalten: Auf den Abbildungen wenigstens sind Spuren von Kranz oder Palme nicht erkennbar:

u) Grabrelief des Diophantos; Jüngling mit Diener. *Marm. Oxon.* LXXV = Montfaucon *Suppl.* V Pl. 8. (Vgl. auch *Journ. of hell. stud.* VII, S. 248 Thonrelief.)

v) Festkalender an der Metropolis zu Athen. Fig. 29 bei Bötticher, *Philolog.* 1865 S. 385fg., vgl. Lebas, *mon. fig.* Pl. 21. Friederichs-Wolters n. 1909. In der gesenkten Linken nach Bötticher eine Strigilis. (Vgl. das Motiv an der Bronzestrigilis *Mon. d. Inst.* IX, 29, 3.)

Die Formen dieser Gestalt erscheinen überall, auch wo es sich nicht um Kinderkörper (*i*—*n*) und andere Uebertragungen (*s*—*t*) handelt, breit und kräftig entwickelt, nur bei *a* (und *v*) sind die Beine schlanker gebildet. Stand- und Spielbein wechseln zwar durch die verschiedenen Repliken hindurch, aber stets übernimmt der andere, seitwärts gestellte Fuss einen guten Theil der Last; auch auf *c* vermag ich nichts mehr von polykletischem Schrittmotiv zu erkennen (Sybel, *Skulpt.* zu n. 411).

Stilistische Schlussfolgerungen aus einem solchen Materiale ziehen zu wollen, ist ja misslich; aber man würde doch am ehesten geneigt sein, den resultirenden Typus, wenn es sich um ein plastisches Original handelte, zwischen Polyklet und Lysippos und zwar dem letzteren näher einzuordnen. Ja wir werden einige unserm Schema nächstverwandte Götter- und Heroenbildungen, die uns in Bronzen und auf Münzen erhalten sind, kaum als vorlysippisch betrachten wollen. Zweifeln könnte man nur bei der trefflichen Heliosbronze (Furtwängler *Arch. Anz.* 1891 S. 123, 8); gewiss nicht mehr bei der hübschen Statuette des Dionysos aus Herculanum. (*Mus. Borb.* III, 11 = Müller-Wieseler *Denkm.* II, 32, n. 353.) Auf Münzen kommt ausser einem jugendlichen Gotte oder Heros der Bruttier (*Catal. of Gr. coins* I [1873] *Italy* S. 321 n. 15 fg. vgl. Millin *gal. myth.* 39 n. 153; sich kränzend, in der L. Fackel, auch Lanze?) vor Allem Herakles in Betracht. Der älteste, mir bekannte Typus des sich selber kränzenden, unbärtigen Herakles (auf Silbermünzen von Heraklea in Lucanien; *coins* a. a. O. S. 232 n. 50 fg.; Head *hist. num.* S. 60: Anfang des dritten Jahrh. v. Chr.) stellt ihn noch abweichend von unserem Typus dar: den l. Oberarm mit dem Fell bedeckt, die Keule in der L. als Stütze benutzt. Aber schon die Tetradrachmen des baktrischen Demetrios (Gardener, *Types* Pl. 14. Head S. 703; auch Müller-Wieseler *Denkm.* I, 53 n. 247a, aus dem zweiten vorchr. Jahrh.; dazu, nach v. Sallet's freundlicher Angabe, jüngere Münzen des Lysias) geben ihn völlig nackt, unbärtig, die Keule von der Linken nach aufwärts gehalten, wie sonst der Palmzweig. Ebenso erscheint Herakles (unbärtig und wieder bärtig) auf römischen Münzen und Medaillen des Lucius Verus (als Armeniacus, Cohen III S. 17 n. 103), des Commodus (Cohen III S. 112 n. 393; Froehner, *médaillons rom.* S. 123; vgl. Montfaucon *Suppl. I Pl.* 49) und auf Münzen der Kaiserzeit (Commodus?) aus Perinth (Montfaucon a. a. O.; einen Abdruck, mit bärtigem Herakles, verdanke ich der Güte v. Sallet's).

An der Propontis, auf der thrakischen Seite in Perinth (s. oben *p*), auf asiatischer im bithynischen Nikaia (oben *o*), begegnete uns auch das Gepräge des Siegers mit der Palme. Gegenüber seinen zahlreichen anderen Repliken wird es als Zufall gelten dürfen, dass wir aus Münzen Herakles in dem so nahe verwandten Motive früher kennen lernen. Von einer Abhängigkeit des Siegertypus kann jedenfalls nicht die Rede sein.

Die plastischen Fortwirkungen desselben brauchten ihrerseits der Selbständigkeit nicht zu entbehren. So denke ich mir zu dem Herakles Kallinikos, — wie wir ihn wohl nennen dürfen, — ein Original, das unter Lysippos oder lysippischem Einfluss für den griechischen Osten entstanden sein wird; aus Asien selber (der Pontos- oder Propontisgegend?) gelangte der Typus dann wohl nach Rom [1]).

Es wäre nichts Ungewöhnliches, wenn auch in unserem Falle die Plastik einem Vorgange der Malerei nachfolgte, indem sie sich daraus etwa eine leichtere Standart, eine flüssigere Rhythmik der Proportionen und des Gesammtmotives zu eigen machte. Sollte Eupompos nicht wirklich den Uebergang vom „Polykletischen“ zu Lysippos in gewissem Sinne vermittelt haben? Jene eingangs erwähnte Anekdote des Duris, nach welcher Eupomp den Lysippos auf die Nachahmung der Natur hingewiesen habe, stellt geradezu einen persönlichen Zusammenhang [2]) zwischen ihnen her, der mindestens auf grosse Werthschätzung des alten Meisters seitens des jugendlichen Anfängers schliessen lässt.

Worin der Fortschritt des Eupompos in der Darstellung der menschlichen Norm, auch gegenüber dem Kanon des kunstverwandten Polyklet bestanden habe, konnte nur vermuthungsweise angedeutet werden. An dem Platze, der ihm in der allgemeinen Malergeschichte gebührt, steht längst sein und seines Schülers Pamphilos Künstlerbild, von Brunn's Meisterhand entworfen. Für diese Charakteristik, welche den Begriff der *ratio* zum Ausgangspunkte nahm und in der *chrestographia* das Lob der tüchtigen, soliden Malerei erkannte, ist deshalb noch lange keine „Verjährungsfrist abgelaufen“, weil sie bereits vor mehr als dreissig Jahren gegeben wurde. Auch hierin bekennen wir uns heute mit freudigem Danke zu dem Monumentalwerke, das Heinrich Brunn unserer Wissenschaft gegründet hat.

[1]) Daraus abgeleitet erscheint der Herakles, welcher mit der Rechten statt der Bekränzung den Gestus des ἀποσκοπεύειν ausführt; vgl. die röm. Votivreliefs Jahn *Arch Beitr.* Tf. IV. Roscher's *Lex.* I, 2 Sp. 2953 fg.

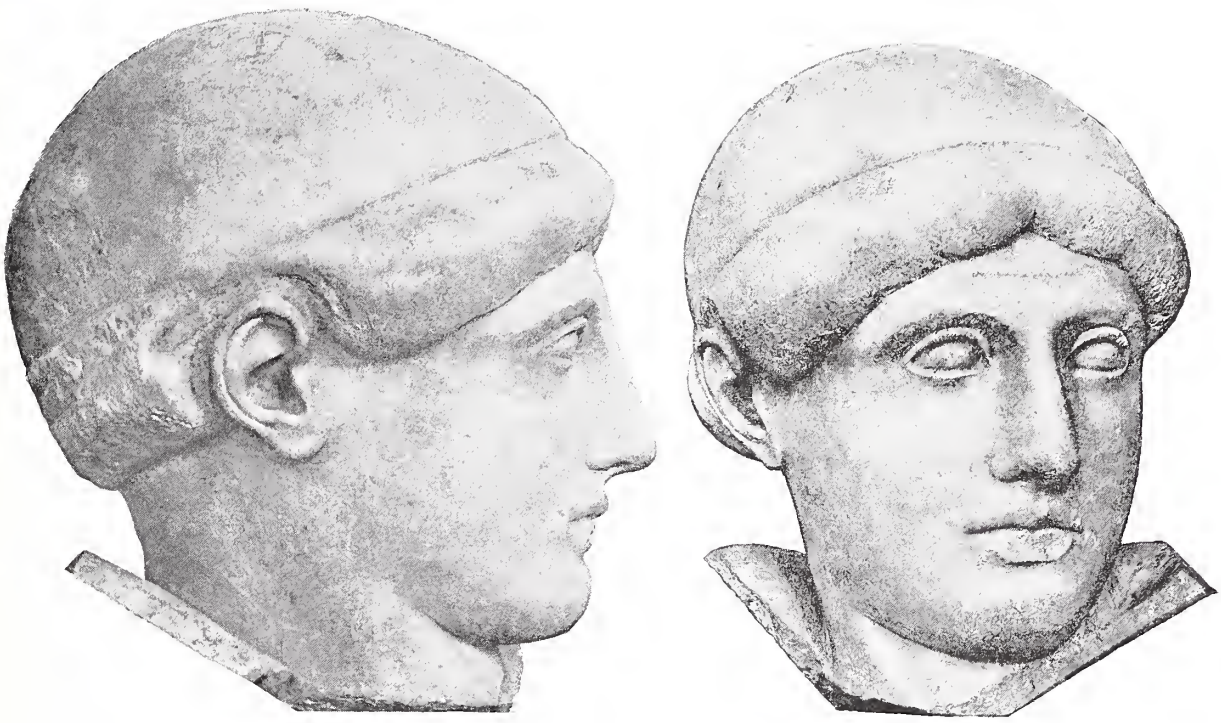
[2]) Für die Zeit des Eupompos, den Plinius (35, 64) unter die *aequales et aemuli* des Zeuxis datirt, bemerkt Klein *Arch. epigr. Mitth.* XI, 215 ganz richtig, dass jene zu diesem sich chronologisch ebenso verhalten dürften, wie die *aemuli* des Phidias (34, 49 z. B. Alkamenes) zu ihrem Vorbilde. Für Lysippos weist die Troilosstatue (Loewy n. 94) bis in die siebziger Jahre des vierten Jahrhunderts hinauf. Vgl. auch Winter *Jahrb.* VII S. 169. Es liegt also gar keine Schwierigkeit und somit auch kein Grund vor, anzunehmen, dass Lysippos jenes „*responsum*“ des Eupompos (Plin. 34, 61) nicht aus seinem eignen Munde vernommen habe.

Zusatz: Der Liste auf S. 64 (Artikel: Eupompos) ist noch hinzuzufügen: Relief in Athen, *Journal of hellenic studies* XI (1890) S. 147.

Zu den olympischen Skulpturen.

Von

A. Furtwängler.



Für die Frage nach der Heimath des Stiles der olympischen Tempel-Skulpturen muss es natürlich von entscheidender Bedeutung sein, wenn es gelingt, andere lokal fixirbare Skulpturwerke nachzuweisen, die nicht bloss mehr oder weniger ähnlich — denn das sind ja schliesslich die sämmtlichen Arbeiten derselben Epoche — sondern so gleichartig sind, dass man sie derselben Künstlergruppe wie jene zuzuweisen genöthigt ist.

Ein Werk, das diese Bedingungen zu erfüllen scheint, ist auf der Taf. II nach dem Originale abgebildet. Es ist ein von einem phönikischen Sarkophag herrührender überlebensgrosser Kopf von parischem Marmor in der ägyptischen Sammlung des Berliner Museums[1]).

Schon vor Jahren hatte ich Gelegenheit, die Verwandtschaft, welche diesen Kopf und andere zu derselben Klasse gehörige Werke mit den olympischen Skulpturen ver-

[1]) No. 2123, von Lepsius erworben, ohne jede Fundangabe; wahrscheinlich stammt er von der syrischen Küste. Gesichtslänge $22^1/_2$ cm; ganze Höhe 40, Breite 45 cm.

bindet, zu erwähnen[2]). Seine Schönheit und Bedeutung wird die Veröffentlichung in einer der Ehre des Mannes gewidmeten Schrift wohl rechtfertigen, der zuerst die Frage nach der Heimath des olympischen Stiles zu beantworten unternommen und so beantwortet hat, dass dies neue Denkmal sich als Bestätigung in den Kreis des Wesentlichen seiner Anschauung einreihen lässt.

Der Kopf schmückte einst das obere Ende eines Sarkophagdeckels. Er ist in Hochrelief auf demselben ausgearbeitet. An der Unterseite des Deckelrandes sieht man den Falz[3]), mit welchem er auf den Sarkophag selbst aufpasste. Oben ist an der Aussenseite des Randes eine Bosse stehen geblieben, welche dazu diente, eine Beschädigung der Skulptur zu verhindern, wenn der Deckel abgehoben oder aufgesetzt wurde.

In dem Sarge muss einst ein vornehmer Phöniker bestattet gewesen sein. Die an dem Stück hinter den Ohren sichtbare Kürze des vorn ungescheitelten Haares zeigt, dass es ein Mann, ein Jüngling war, der hier lag. Dass er ein Phöniker war, geht daraus hervor, dass sich die Sarkophage von der Gattung, zu welcher unser Fragment gehört, nur in Phönizien und in einigen phönizischen Kolonialstädten gefunden haben. Sie sind mit Recht von Perrot, welcher die Gattung zuletzt eingehend besprochen hat[4]), als ein charakteristischer speziell phönikischer Typus bezeichnet worden, der sich im engen Anschlusse an die ägyptischen Mumiensärge gebildet hatte. Nach Perrot kommen solche, wie Renan sie bezeichnet hat, „anthropoide“ Sarkophage in allen Nekropolen Phöniziens vor, nur bis jetzt nicht in Tyrus; in Sidon sind sie besonders häufig. Es fanden sich ferner solche auf Cypern in den phönikischen Städten Kition und Amathus[5]), auf Sizilien im Gebiete des phönikischen Solus und, wie es scheint, auch auf Corsica[6]). Die vollkommene Uebereinstimmung der vereinzelten an Küstenplätzen Cyperns und Siciliens gefundenen Exemplare mit den zahlreichen aus Phönizien selbst macht es sehr wahrscheinlich, dass jene fertig aus den Werkstätten in Syrien mittels des billigen Seetransportes in die Kolonialstädte verschifft wurden. Das Material aller dieser steinernen Särge ist weisser griechischer Marmor, und zwar in allen Fällen, die ich selbst kenne, parischer. So ist auch das Berliner Fragment aus schönem parischem Steine gefertigt[7]).

---

[2]) *Archäolog. Zeitung* 1882, Sp. 334 mit Anm. 31.

[3]) Ein entsprechender Falz des Sarkophags ist sichtbar in der Abbildung bei Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art* III, 187, Fig. 132.

[4]) Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art* III, p. 177 ff. Von älterer Litteratur ist namentlich Renan, *Mission de Phénicie* p. 403 ff. pl. 59. 60. 6,3 und Longpérier, *Musée Napoléon* III, Text zu pl. 16. 17 zu vergleichen.

[5]) Cesnola - Stern, *Cypern* Taf. 2, 3 (Kition); S. 57. Cesnola, *atlas of Cypriote antiqu.* vol. I, pl. 91, 589 (Kition), 590 (Amathus).

[6]) Vgl. Perrot a. a. O.

[7]) Von einer leicht bläulichen Qualität, wie sie auch unter den Proben vertreten ist, die ich in den Brüchen von Paros gesammelt habe. Im Uebrigen sind mir die Collection im Louvre und die Exemplare in Palermo in den Originalen bekannt. Der Marmor ist immer parisch, meist von geringer Qualität.

Nur ein Exemplar aus Tortosa ist in einem lokalen syrischen, einem röthlichen Granit- oder Basaltartigen Materiale gearbeitet[8]). Da der Stil dieses Exemplares mit dem der anderen durchaus übereinstimmt[9]), so wird hierdurch bewiesen, dass eben an der syrischen Küste selbst in diesem Stile gearbeitet worden ist.

Der Stil der menschlichen Gestalten dieser Sarkophage ist aber ein rein griechischer. Der Typus der Särge als solcher ist aus Aegypten entlehnt; aber das Figürliche daran ist griechisch ohne fremde Beimischung. Dies sind keine phönikischen Produkte in Anlehnung an griechischen Stil, sondern hier haben einfach Griechen im Auftrage für Phöniker gearbeitet. Wie jener andere Fall aussieht, wenn ein Phöniker nach griechischem Vorbild arbeitete, das lehrt das Fragment eines thönernen Sarkophags von Amrit im Louvre[10]); es ist eine barbarische rohe Nachahmung; der Inhaber des Sargs war wohl ein ärmerer Mann, für den nur Terrakotta und ein einheimischer Künstler verwendet wurde. Die vornehmeren Phönizier dungen sich mit ihrem Gelde einen Griechen, der in dem schönen Marmor von Paros arbeitete. Der kümmerte sich nun freilich in der Bildung der menschlichen Gestalt nichts um den Phönizier: jene Köpfe sind von rein griechischem Typus und haben nicht die Spur von Orientalischem; selbst die Gewandung, wo sie vorkommt, ist durchaus griechisch; ebenso sind es Haar- und Barttracht fast ausnahmslos[11]).

Die Zeit dieser Sarkophage ist eine relativ beschränkte[12]); sie lässt sich nach den stilistischen Kriterien — Inschriften fehlen durchaus — ziemlich genau bestimmen. Keiner reicht ins 6. Jahrh. herauf. Erst im 5. Jahrh., und zwar erst in der Zeit nach den Perserkriegen, fangen die von den Griechen gearbeiteten Sarkophage an[13]). Dies erklärt nun auch das stolze Selbstbewusstsein, das diese Künstler erfüllt. Der Grieche nimmt zwar das phönikische Geld und bequemt sich dem phönikischen Schema des Mumiensarges an, aber von seinen eigentlichen künstlerischen Grundsätzen opfert er nichts. So war der Grieche der älteren Zeit vor den Perserkriegen nicht. Je höher wir heraufgehen, desto bescheidener und demüthiger ist er dem Orientalen gegenüber. Schon früh wird sein künstlerisches Geschick vom Oriente ausgenutzt, aber nur allmälig wächst ihm das Selbstgefühl[14]). Auch die Salbgefässe in Form von Aphroditestatuetten, welche

---

[8]) „Lave brune de Safita“ nach Renan und Perrot a. a. O. 183. Das Stück befindet sich im Louvre, wo es die No. 24 trägt.

[9]) Er steht dem eines Sarkophags von Sidon bei Perrot p. 178 Fig. 124 nahe. Das Stück gehört zu der älteren Serie seiner Gattung.

[10]) Perrot a. a. O. 184, Fig. 130.

[11]) Nur ein Beispiel im Louvre ägyptisiert etwas (Perrot p. 181 Fig. 127); es ist ein geringeres Werk des 4. Jahrhunderts.

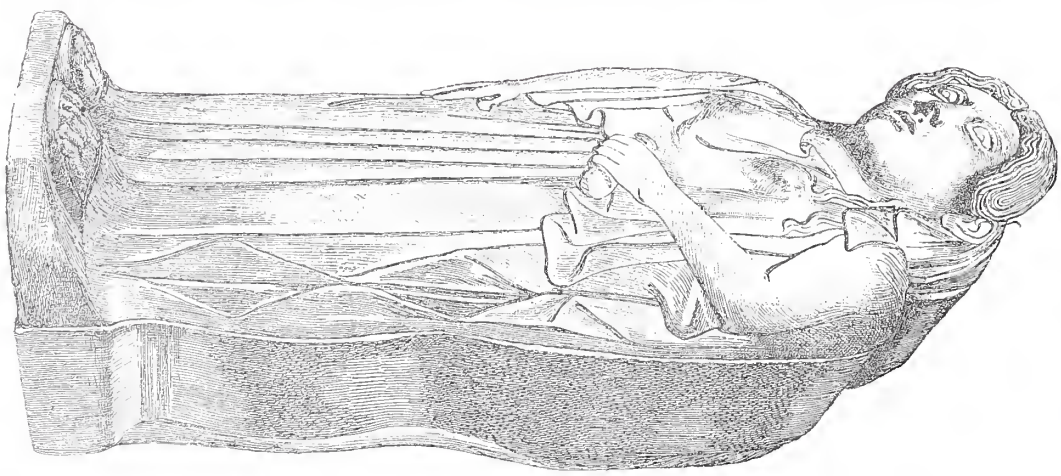
[12]) Perrot hätte p. 182 f. die Zeitgrenze noch enger stecken dürfen als er es that.

[13]) Die ägyptischen Sarkophage des Eschmunazar und Tabnit sind „antiquarisch“ aus Aegypten erworben worden und werden jetzt sehr spät datiert (vgl. Th. Reinach, Gaz. des beaux arts 1892, I, p. 99).

[14]) Vgl. in Roscher's *Lexikon der Myth.* I, Sp. 1755 ff.

in der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. für den Salbenexport von Phönizien durch Griechen gefertigt wurden[15]), haben noch einen leicht orientalischen Beigeschmack, der den Sarkophagen fehlt.

Die ältesten unter diesen sind eben diejenigen, die einen den olympischen Skulpturen direkt verwandten Stil zeigen. Das schönste und am feinsten ausgeführte Stück dieser älteren Reihe ist unser Berliner Fragment. Im Ganzen schliessen sich diese älteren Sarkophage genauer an das ägyptische Vorbild an, indem die Köpfe mehr maskenhaft behandelt und allmälig in die tektonische Deckelform übergeführt sind, was bei den späteren nicht so der Fall ist. Auch an unserem Stücke dient die Verbreiterung des Kopfes nach hinten dazu, den Uebergang zum Deckelrande zu gewinnen. Es gehört ferner zu dieser älteren Serie der oben S. 71 genannte Sarkophag von lokal syrischem Materiale; der Typus des Kopfes ist der olympische; die Haare sind vorn durch parallele Wellenlinien gegliedert. Ein sehr gutes Stück von parischem Marmor, bei Tortosa gefunden[16]), zeigt den olympischen Typus aufs schönste ausgeprägt; Augen und Mund sind ganz so wie an den strengeren unter den olympischen Köpfen; die Haare enden nach vorne in Ringeln wie am olympischen Apollo, nur sind sie noch etwas alterthümlicher behandelt. Auf die Brust fallen jederseits zwei Locken herab. Nächstdem ist der Sarkophag eines bärtigen Mannes aus Sidon zu nennen[17]). Das Auge ist vollkommen so gebildet wie an den strengeren olympischen Giebelköpfen, der Bart gleicht völlig dem des „Greises“ im Ostgiebel. Besonders interessant ist dann der eine der beiden Sarkophage von Solus[18]), weil er zum Kopfe die ganze Figur mit Gewand hinzufügt. Hier ist der olympische Stil nicht nur im Kopfe, sondern ebenso im Ge-



[15]) Vgl. *Arch. Ztg.* 1882, S. 334; in Roscher's *Lexikon* I, Sp. 409, Z. 14ff. Perrot a. a. O. 201, Fig. 142.

[16]) Im Louvre, No. 22; nicht bei Perrot.

[17]) Im Louvre, Perrot p. 181, Fig. 128. Die Abbildung ist stilistisch nicht genügend.

[18]) *Bull. della commiss. in Sicilia* 1864, tav. I, 2. Perrot p. 189 Fig. 134. Danach obenstehend.

wande deutlich. Der Stoff ist in genau derselben charakteristischen Weise behandelt; die wenig eingetieften Faltenkanäle, das Wulstige, Schwere des Stoffes, die Tracht — der dorische Peplos mit Ueberschlag — die charakteristische Falte am oberen Rande zwischen den Brüsten und der symmetrische Fall des Ueberschlags, alles dies ist uns von den olympischen Figuren ganz ebenso bekannt. Auch der Sarkophag von Kition gehört hierher; er ist eine derbe, plumpe Arbeit; doch zeigen das Ganze und vom Einzelnen besonders Augen und Mund die olympische Manier sehr deutlich.

Auf diese ältere Serie von Sarkophagen folgen dann solche, welche den jüngeren Stil des 5. Jahrh., den der phidiasischen Epoche, zeigen[19]) und später solche, die stilistisch mit den attischen Grabreliefs der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts übereinstimmen[20]). Sarkophage, die wesentlich jünger sein müssten, sind mir nicht bekannt; die ganze Gattung scheint mit der Alexanderepoche aufzuhören.

Das schönste Stück der älteren Serie ist, wie schon bemerkt, das Berliner Fragment. Die stilistische Uebereinstimmung mit den Skulpturen von Olympia braucht angesichts unserer Tafel kaum hervorgehoben zu werden; sie ist in die Augen fallend. Wir haben oben über dem Texte einen Kopf aus dem Westgiebel von Olympia zu bequemerer Vergleichung wiedergeben lassen[20a]). Die gesammte Anlage des Kopfes mit dem ansteigenden Schädel, dem charakteristischen Gesichtsprofile, dem breiten Kinn, der Stellung und Form der grossen und weiten Ohren ist hier wie dort. Die Augen haben dieselben wulstigen stark vorspringenden Lider, die nur hier etwas schärfer und feiner ausgearbeitet sind als dort. Nach der Schläfe hin ist dieselbe Erscheinung zu beobachten, die jüngst Magnus an den olympischen Köpfen treffend beobachtet hat[21]). Das obere Lid erscheint nach der Schläfe zu auffallend breit, weil der vorspringende Wulst noch nicht angegeben ist, welcher in der Natur zwischen dem temporalen Ende des Lids und dem oberen Augenhöhlenrande liegt. Der letztere ist etwas flacher und weniger vorspringend gebildet als in Olympia; dies macht unseren Kopf ein wenig alterthümlicher als die olympischen Skulpturen. Unter den letzteren sind ja auch einige Köpfe — sie gehören alle dem Ostgiebel an[22]) —, die den zwischen oberem Augenhöhlenrand und Oberlid liegenden Raum nach der Schläfe zu schon als vortretenden weichen Wulst bilden[23]). So gehen die olympischen Skulpturen zu einem Theile schon über die Stil-

[19]) Z. B. Perrot p. 180 Fig. 126. Auch der von Amathus gehört hierher; ferner Renan, *Mission* pl. 59, 2. 3.

[20]) Ein schönes Beispiel ist das bei Perrot p. 182 Fig. 129; die meisten sind viel geringere Arbeiten.

[20a]) Mit Erlaubniss des Verlegers aus dem noch nicht erschienenen dritten Bande von „*Olympia*“ reproducirt.

[21]) Hugo Magnus, Die Darstellung des Auges in der antiken Plastik (1892) S. 63 f.

[22]) Die drei in pentelischem Marmor ergänzten Figuren des Westgiebels kommen natürlich nicht in Betracht (vgl. *Jahrb. d. Inst.* III, 184 ff.; *Berliner philol. Wochenschr.* 1888, Sp. 1514).

[23]) Besonders der Kopf des „Greises“ und der des sitzenden Mannes; weniger gut (mehr nur in der Mitte) am Kopfe des Oenomaos.

stufe hinaus, die an unserem Kopfe noch ganz fest gehalten ist. Vergleichen wir weiter, so ist die Stirne und ihre Begrenzung durch das Haar — man vergleiche den Apollon des Westgiebels — ganz olympisch. Die Haare sind, wie auch in Olympia mehrfach, nur als Masse angegeben; diese ist aber hier — und darin zeigt sich die erhöhte Sorgfalt unseres Kopfes — fein gekrönelt, um rauh zu erscheinen; das Haar tritt hierdurch in lebendigen Gegensatz gegen das geglättete Fleisch[24]); auch haftete die Farbe, die wir natürlich hinzudenken müssen, auf dem rauhen Grunde besser; am Gesichte werden nur Einzelheiten gemalt gewesen sein; die gemalten Augensterne sind noch deutlich zu erkennen. Ganz olympisch sind ferner die charakteristische breite starke Nase und der Mund mit den sehr vollen und lebhaft geschwungenen Lippen nebst dem schon erwähnten breiten Kinn; auch hierzu ist besonders der Apollon zu vergleichen.

Die Uebereinstimmung erstreckt sich aber nicht blos auf den Stil, sondern auf die ganze Mache, das Technische und Aeusserliche. Man vergleiche nur die Art, wie die Nasenlöcher gebohrt, wie die Nasenflügel und wie die Rinne von der Nase zum Munde gebildet sind. Kein Zweifel, wir haben hier wie dort Arbeiten desselben Künstlerkreisse und derselben Werkstatttradition vor uns.

Die Thatsache, die wir hierdurch ermittelt haben, dass die Künstler der olympischen Skulpturen demselben heimathlichen Kreise angehören, wie diejenigen, welche um dieselbe Zeit im Auftrage von Phöniziern an der syrischen Küste Sarkophage arbeiteten, klärt uns zwar über jene Heimath selbst noch nicht unmittelbar auf. Denn die in Phönizien einzelne Aufträge ausführenden Künstler waren dort natürlich Fremde. Allein wir sind bei diesen viel eher in der Lage, einen wahrscheinlichen Rückschluss auf ihre Heimath zu machen, als bei jenen in Olympia arbeitenden. In Olympia strömten, wie uns Pausanias' Beschreibung zeigt und die gemachten Kleinfunde bestätigt haben[25]), Künstler und Werke aus dem ganzen Umkreise antiker Kultur zusammen. Was wir dagegen an griechischen Kunstwerken der älteren Zeit in Phönizien finden, verräth seine künstlerische Heimath deutlich: es sind, wie dies auch in der Natur der Verhältnisse liegt, Arbeiten, die auf die kleinasiatische Küste oder die Inseln weisen, und deren Stil als ionisch zu bezeichnen ist. So die schon erwähnten für den phönikischen Salbenexport gefertigten Gefässe in Gestalt der Aphrodite und andere mit ihnen in Stil und Technik völlig übereinstimmende, sowohl stehende, als thronende Göttinnen von Terrakotta[26]). Gleiche Figuren wurden namentlich auf Rhodos und auch an der kleinasiatischen Küste gefunden[27]); sie wurden aber auch nach dem Westen exportirt[28]). Die

[24]) Vgl. den archaischen Kopf *Sammlung Sabouroff* Taf. 3. 4.

[25]) *Olympia*, Bd. IV, *Die Bronzen und die übrigen kleineren Funde*, passim.

[26]) Vgl. die bei Perrot a. a. O. III, p. 64 Fig. 20; 201 Fig. 142; 472 Fig. 344; 473 Fig. 345 abgebildeten Beispiele und Longpérier *Musée Napol.* III pl. 24, 2. 3; 25, 2.

[27]) An der ionischen Küste und in Karien. Die Terrakotten von Assos haben andere Typen.

[28]) Besonders interessant ist die in den sizilischen Museen zu beobachtende Thatsache, dass

Qualität des Thones weist auf Ionien als ihre Heimath und damit stimmt auch der Stil überein. Die in Phönizien und seinen Kolonien häufigen — und von dort auch exportirten — Skarabäen von grünem Jaspis[29]) sind zuweilen sicher von Griechen für Phönizier gemacht; die ionischen Typen lassen auch hier die Heimath dieser Griechen erkennen.

In unserem Falle können wir indess noch bestimmter urtheilen. An den grossen schweren Sarkophagen spielt das Material eine besonders wichtige Rolle. Die künstlerische Arbeit pflegt sich auf einen menschlischen Kopf zu beschränken; alles Andere ist reine Steinmetzenarbeit. Die meisten dieser Sarkophage sind denn auch handwerksmässige geringe Leistungen; unser Berliner Fragment ragt durch seine feine Ausführung hervor.

Wo wird aber die Heimath dieser Steinmetzen gewesen sein? Gewiss da wo auch der Stein herkam — also auf Paros. Die Phönizier waren schon zu gewandte Geschäftsleute als dass sie, wenn sie etwas direkt von der Quelle beziehen konnten, sich erst an einen Vermittler gewandt hätten. Sie bestellten sich vielmehr sicherlich die grossen Blöcke, die sie zu ihren Sarkophagen brauchten, direkt auf Paros. Die Steinmetzen oder Bildhauer, wie man sie nennen will, begleiteten die Fracht und machten sich, am Bestimmungsorte angekommen, an die Arbeit nach Weisung des phönikischen Bestellers, und fuhren nach erfolgter Bezahlung wohl in der Regel wieder nach Hause; ausnahmsweise übernahm es einer dort, auch in dem ihm fremden Materiale des Landes zu arbeiten[30]).

Und Genossen dieser selben parischen Bildhauer, die Aufträge in Syrien annahmen, sind nach Olympia zur Ausschmückung des Zeustempels berufen worden. Die entwickelten Thatsachen zwingen zu diesem Schlusse. Doch wird es uns als Bestätigung willkommen sein, wenn wir auf einem anderen Wege, unabhängig von dem Bisherigen, zu demselben Resultate gelangen.

Dies ist der Fall durch folgende Erwägung. Die Metopen und Giebelfiguren bildeten nur einen Theil des Auftrags, der den mit der Ausschmückung des Zeustempels betrauten Künstlern ward; der zugehörige zweite Theil war das Marmordach mit allen seinen Ziegeln, seiner Sima und seiner Menge kolossaler Löwenköpfe. Dass dieses Dach von denselben Werkmeistern hergestellt wurde wie die Skulpturen, geht aus der Uebereinstimmung des Haupttypus der Löwenköpfe der Sima mit dem Kopfe des nemeischen

---

solche ionische Terrakotten nach Sizilien importiert und dann dort nachgeahmt worden sind, z. Th. wie es scheint durch direktes Abformen. Der von dem sizilischen sehr verschiedene Thon lässt Original und Nachbildung leicht erkennen. Einige Typen sind abgebildet bei Kekulé, *Terr. v. Sizilien* S. 9, Fig. 3; S. 12, Fig. 16; 18, Fig. 34. Auch der liegende Mann und der hockende Dämon kommen in dem kleinasiatischen Thone vor. Besonders interessant ist eine original-ionische archaische Terrakotte der *Samml. Navarra* in Terranova (Gela), die einen dickbäuchigen Bogenschützen mit hoher skythischer Mütze darstellt. — Auch nach Etrurien kamen die ionischen Terrakotten.

[29]) Beispiele im Gemmen-Catalog des Britischen Museums pl. C.

[30]) Vgl. S. 71 oben.

Löwen der Metope hervor[31]). Beide Theile, Metopen und Giebel sowie das Dach, bestanden aus parischem Marmor[32]). Es war ein ganz gewaltiger Auftrag, der damals von der Tempelbehörde nach den Brüchen von Paros ging, ein im Peloponnes bis dahin unerhörter Vorgang. In Elis gab es überhaupt keine einheimische Kunstschule — wie Ueberlieferung und Funde gleichermaassen lehren — jedenfalls keine in Marmorarbeit geübte, da dies Material bis dahin in Elis kaum zur Anwendung gekommen war. In Argos blühte die berühmte Schule des Hagelaidas; allein auch hier fehlte jede Praxis in der Marmorarbeit; die Leute waren Erzgiesser, Künstler von selbständigen Rundwerken, die dekorativen Steinarbeiten völlig fern standen. Was war natürlicher, als dass man sich von Olympia aus mit dem Materiale auch gleich die geübten Werkmeister von Paros kommen liess, ebenso wie es die phönizischen Auftraggeber machten. Da thatsächlich, wie wir sahen, auch der rein technische handwerksmässige Theil des olympischen Auftrags, das Dach mit der Sima, bei dem das Material die Hauptsache war, denselben Leuten anvertraut war wie der mehr künstlerische Theil, so ist jene Annahme die einzig wahrscheinliche: parische Bildhauer nahmen Materiallieferung und Ausarbeitung des ganzen Marmorschmuckes des Zeustempels in Akkord.

Auf den zu dem ursprünglichen Dach gehörigen parischen Ziegeln befinden sich Buchstaben als Versetzungsmarken[33]), die für die Bestimmung der Heimath der Verfertiger von Wichtigkeit sind. Durch diese wird zunächst, unsere bisherigen Erwägungen bestätigend, sowohl elischer als argivischer Ursprung mit Bestimmtheit ausgeschlossen; elischer dadurch dass das Alphabet, welches den Buchstaben Ξ hat, einer anderen Reihe angehört als das in Elis im 5. Jahrh. herrschende; Argos wird durch das Λ ausgeschlossen, indem das Lambda im 5. Jahrh. in Argos mit ⊦ bezeichnet wurde. Das Alphabet ist, soweit es auf den Ziegeln vorkommt, ein rein ionisches. Ich glaubte früher, dass hierdurch auch die Kykladen ausgeschlossen würden, indem wir von Paros und seiner Kolonie Thasos sowie Naxos, Delos und Keos wissen[34]), dass man dort in alter Zeit statt Β, welches die Ziegel (und zwar in eckiger Gestalt) bieten, vielmehr C schrieb; allein dieser Schluss ist nicht aufrecht zu erhalten. Denn alle Beispiele des C für Β auf den Inschriften der

[31]) Wie ich *Berliner Philol. Wochenschrift* 1888, Sp. 1515 betont habe. Vgl. jetzt Treu und B. Gräf in *Olympia*, Textband II, *die Baudenkmäler*, S. 24f.

[32]) Erst die Ergänzungen des Daches wurden in pentelischem Marmor ausgeführt. Vgl. *Olympia* a. a. O. S. 22.

[33]) Ich habe 1877/78 dieselben gesammelt und die alten parischen von den ergänzten pentelischen geschieden. Purgold hat meine Sammlung weitergeführt und hatte die Güte, mir von dem Resultate Mittheilung zu machen, das aber nichts Wesentliches hinzubrachte; einzelne Buchstaben wie Α und Ω fehlen auch nach Purgold's letzter Sammlung in dem Alphabet der alten Serie. Es kommen indess auch auf parischen Ziegeln ganz späte Buchstaben vor; wahrscheinlich sind dies ältere Stücke, die bei späterer Restauration in anderer Anordnung verwendet wurden. Vgl. die kurze Angabe des Wesentlichen in *Berliner Philol. Wochenschrift* 1888, Sp. 1515.

[34]) Paros I. G. A. 400ff.; Thasos 378ff.; Naxos 407ff.; Keos 393; Delos vgl. Kirchhoff, *Studien*[4] S. 83.

genannten Inseln gehören in viel ältere Zeit als das Dach des Zeustempels; sie sind rein archaische, während die Marken des letzteren nichts von archaischem Charakter mehr haben[35]). Es ist höchst wahrscheinlich anzunehmen — und jedenfalls bis jetzt durch nichts zu widerlegen —, dass man in Paros um die Zeit des olympischen Tempelbaues das altmodische C aufgegeben und das ionische Γ angenommen hatte; mit dem archaischen Charakter der Schrift überhaupt wird man auch diesen absonderlichen Buchstaben haben fahren lassen. Von Keos wenigstens ist uns eine Inschrift erhalten, die lehrt, dass man hier in der 2. Hälfte des 5. Jahrh. nicht mehr C und überhaupt, bis auf einen besonderen Gebrauch des H, völlig ionisch schrieb[36]). Das Gleiche dürfen wir für Paros in der Zeit des olympischen Baues voraussetzen. Die Marken der parischen Dachziegel bestätigen also unsere bisherigen negativen Resultate über die Heimath der Künstler des Tempels und stehen dem positiven nicht entgegen.

Wir dürfen es also als hinlänglich gesichert ansehen, dass mit dem Marmorschmucke des Zeustempels eine Anzahl parischer Bildhauer und Steinmetzen beauftragt worden ist. Die Tradition bei Pausanias, welche Paionios als den Künstler des Ostgiebels, Alkamenes als den des Westgiebels nennt — für die Metopen liegt keine Ueberlieferung vor — kommt hiergegen nicht in Betracht. Sie würde nur dann für uns Bedeutung haben, wenn sich beweisen oder auch nur wahrscheinlich machen liesse, dass sie auf ächter Künstlersignatur beruht[37]). Da dies nicht der Fall ist, so treten die schweren Bedenken, die sich gegen sie erheben in ihr volles Recht. Alles Sichere was wir von jenen beiden Künstlern wissen, weist sie in eine um etwa ein Menschenalter jüngere Periode als den Zeustempel. Ferner steht die Nachricht, die zwei verschiedene hervorragende und selbstständige Künstler für die beiden Giebel nennt und die Metopen nicht berücksichtigt, im Widerspruche mit der durch die Funde sich ergebenden Thatsache dass Giebel, Metopen und Tempeldach von einer einheitlich geleiteten Werkstatt ausgeführt worden sind. Endlich ist die Tradition, was Paionios anlangt, offenbar, wie man längst erkannt hat, nur aus einem Misverständniss der Nike-Inschrift entstanden; in dieser rühmt sich aber der Künstler nur des Firstschmucks, nicht der Giebelfiguren; hätte er letztere gemacht, hätte er sie sicher auch genannt; die nicht sehr viel jüngere Bauinschrift von Epidauros[38]) hat es jetzt ausser allen Zweifel gestellt, dass man ἀκρωτάρια und ἐναετία bestimmt unterschied. Lassen wir den Päonios als eine schlechte antike Vermuthung fallen, so ist es unmethodisch den Alkamenes allein aufrecht zu erhalten[39]) und ihm nun Alles zuzuschreiben. Wir wissen aber Sicheres auch nur von einem Alkamenes dem Schüler des

---

[35]) Vgl. *Berl. philol. Wochenschr.* a. a. O.

[36]) U. Köhler, *Athen. Mitth.* I, 139 ff.; über die Zeit S. 147. I. G. A. 395. Dittenberger, *sylloge* 468.

[37]) Vgl. Robert in *Deutsche Litteraturzeitg.* 1888, S. 603.

[38]) Ἐφημ. ἀρχ. 1886, 145 ff. *Bull. de. corr. hell.* 1890, 590.

[39]) Wie schon Kekulé *Arch. Ztg.* 1883, S. 243 mit Recht betonte.

Phidias, dem Künstler vom Ende des 5. Jahrhunderts, der für den Zeustempel nicht in Frage kommen kann. Die Nachricht des Pausanias, dass Alkamenes ein — unglücklicher — Nebenbuhler des Phidias gewesen sei, die auch bei Plinius an einer Stelle erscheint[40]), ist, wie man bisher nicht bemerkt hat, mir aber offenbar zu sein scheint[41]) nur aus der bekannten Anekdote erschlossen, die über beide Künstler im Schwange war, wo Alkamenes als der durch die höhere Weisheit des Phidias besiegte Nebenbuhler im Wettstreite mit einer Athenastatue erscheint. Die Tradition, dass er den Westgiebel gemacht, ist durch Alkamenes Verhältniss zu Phidias vollständig zu erklären: man schloss, dass die Umgebung des Künstlers des Tempelbildes auch an dem Tempelschmuck betheiligt gewesen sein werde.

Die Tradition des Pausanias kann also gegen unser auf thatsächlichem Boden erlangtes Resultat nicht aufkommen. Die Künstler der olympischen Skulpturen bleiben nun zwar namenlos, aber wir haben ihre Heimath und ihre Art erkannt. Es sind technisch geschickte Leute, die grosse Aufträge in Marmordekoration übernahmen.

In der That weisen die olympischen Skulpturen ja auch gar nicht auf eine — und noch weniger auf mehrere — eigenartige starke Individualitäten. Sie sind gewiss nicht Werke einer mächtigen und kühn vordringenden Persönlichkeit. Sie sind Durchschnittsleistungen ihrer Zeit, sie sind Schul- und Werkstattarbeiten, nicht solche von Künstlern ersten Ranges. Sie stehen weder geistig noch im Grade der Ausführung verhältnissmässig höher als ein gutes Vasenbild oder ein sog. melisches Thonrelief ihrer Epoche. Von dem Ehrgeize, der die Künstler des äginetischen Tempels und des Parthenon beseelte, findet sich in Olympia keine Spur. Diese Parier thun keinen Meisselhieb mehr als sie eben kontraktlich zu thun sich verpflichtet glaubten; sie sind befriedigt, wenn die Figuren in der Hauptansicht genügend ausgearbeitet sind; wo sie können sparen sie sich Arbeit; so namentlich auch an Haaren und Bärten. In die Giebelkomposition haben sie kein neues Prinzip eingeführt; sie folgen dem älteren uns durch die Aegineten bekannten Typus, der in die Mitte eine ruhig stehende Götterfigur, in die Ecken liegende Gestalten setzt. Es macht ihrer Erfindungs- und Kompositionsgabe keine besondere Ehre, wenn sie an die Enden des Westgiebels jederseits in einförmiger Weise zwei liegende Weiber gesetzt, im Ostgiebel — wie die einzige mit den Thatsachen vereinbare Aufstellung desselben lehrt[42]) — jederseits in zwei hintereinander befindlichen Figuren ungefähr dasselbe Motiv wiederholt haben. Und allenthalben stösst man auf Dinge, die sich durch

[40]) Paus. V, 10, 8. Plin. 34, 49 wo Alkamenes als aemulus des Phidias genannt wird.

[41]) Wie ich demnächst an anderem Orte auszuführen gedenke.

[42]) *Jahrb. d. Inst.* VI (1891) S. 77 ff. *Arch. Anzeiger* 1891, S. 93 f. und meine letzte eingehendere Begründung in *Berliner Philol. Wochenschrift* 1892, Sp. 1282 ff.; 1314 ff. — Durch unrichtige Aufstellung verleitet, hat man im Ostgiebel auch schon Regungen parthenonischer Kompositionsweise zu verspüren geglaubt; mit Unrecht; Olympia geht nirgend wesentlich über Aegina hinaus, der Parthenon aber betritt eine ganz neue Bahn.

andere Denkmäler der Zeit eben als typisch nachweisen lassen. Selbst das schöne Motiv des Herakles in der Löwenmetope, der ermattet das Haupt auf die Hand stützt, ist nicht etwa hierfür neu erfunden; der Künstler fand es, wie Skarabäen strengen Stiles lehren, bereits vor und hat es nur, in nicht sonderlich passender Weise, auf das Löwenabenteuer angewendet[43]). So sind wir also gar nicht berechtigt, bei den olympischen Skulpturen nach Künstlernamen ersten Ranges zu fragen.

Dass auf Paros ebenso wie auf Naxos seit alter Zeit das Steinmetz- und Bildhauergewerbe blühte, ist allgemein anerkannt; auch steht es durch einige Zeugnisse fest, dass schon seit dem sechsten Jahrhundert Künstler von dort nach anderen Gegenden Griechenlands wanderten. Diese Insulaner waren ja darauf angewiesen, ihren schönen Marmor und ihre Geschicklichkeit weit herum bekannt zu machen, da sie auf der Insel selbst nicht genug Absatz finden konnten. So begegnen wir im 6. Jahrh. dem Parier Aristion in Athen; und Kritonides, ein anderer Parier dieser Epoche, arbeitete ebenfalls ausserhalb des Vaterlandes[44]). Die Naxier hat man neuerdings als im 7. und 6. Jahrh. für den Export sehr thätige Leute erkannt[45]); sie haben zuerst Ziegel von Marmor hergestellt. Noch im 5. Jahrh. begegnen wir dem Alxenor von Naxos in Böotien, der sich mit dem Stolze einer herabgekommenen Grösse auf einer Stele lokal böotischen Materiales verewigte. Der Ruhm des Marmors und der Kunst von Naxos war damals aber längst von der Nachbarinsel Paros überflügelt.

Auf Paros selbst ist wenigstens ein Denkmal erhalten, das der Stilstufe der olympischen Skulpturen angehört und grosse Verwandtschaft mit ihnen wie mit den parischen Sarkophagen Phöniziens zu haben scheint[46]). Es ist die Statue einer schwebenden Nike, leider ohne Kopf. Der dorische Peplos hat in der Faltengebung — man beachte namentlich die Anordnung des Ueberschlags; auch die Falte am oberen Rande zwischen den Brüsten scheint nicht zu fehlen — und in der Wiedergabe des schweren Wollestoffes grosse Verwandtschaft mit Olympia. Man vergleiche auch das von dem linken gehobenen Oberarm herabfallende Stück des Peplos mit dem entsprechenden Theile der Hesperide der olympischen Metope. Der Gegenstand, eine fliegende Nike, war von Archermos bis auf Paionios ein Problem, an dem sich die ionische Marmorskulptur mit Vorliebe versuchte. Die parische Nike steht in der Mitte zwischen dem archaischen Typus und dem des Paionios; sie kann lehren, wie die Nike der Messenier aussehen würde, wenn sie von dem Künstler des Ostgiebels herrührte. — Noch ein zweites Werk

[43]) Vgl. in Roscher's *Lexikon. der Mythol.* I. Sp. 2160.

[44]) Löwy, *Inschr. gr. Bildh.* No. 6 schliesst mit Recht aus der Nennung der Heimath, dass der Mann in der Fremde arbeitete. Nach Paciaudi stammt die Inschrift aus dem Peloponnes oder dessen Nachbarschaft.

[45]) Sauer, *Athen. Mitth.* XVII 37ff.

[46]) Ich kenne es leider nur durch Löwy in den *Arch. epigr. Mitth. aus Oesterreich* XI, Taf. 6, 2, S. 162ff.; zur Zeit meiner Anwesenheit auf Paros scheint es noch nicht ausgegraben gewesen zu sein.

darf hier genannt werden, das wenigstens höchst wahrscheinlich parischen Ursprungs ist: die giustinianische Stele eines Mädchens in Venedig[47]). Sie steht der parischen Nike ebenso nahe wie den olympischen Skulpturen; sie ist nur von ungleich feinerer delikaterer Ausführung als letztere. Auch hier ist die Behandlung des wollenen Peplos, die Anordnung des Ueberschlags, die Falte auf der Brust ganz olympisch; dann vergleiche man auch hier die Faltenzüge am linken Arm mit denen an der Hesperide; man vergleiche die Stellung, die Art wie das entlastete Bein herauskommt, die Führung des Gesichtsprofiles und die Anordnung des Haares mit der Sphendone; all dies findet sich an den olympischen Skulpturen völlig gleichartig. Selbst die ruhige feine Stimmung der Stele klingt wenigstens in der Hesperidenmetope wieder.

Nahe Analogieen zu den olympischen Skulpturen bietet auch eine Gattung von kleineren handwerklichen Denkmälern, die der Kunstübung auf den Kykladen zuzuschreiben sind, die sog. melischen Reliefs[48]); man vergleiche z. B. das Pferd des Elektrareliefs[49]) mit dem Ostgiebel und die alte Amme dort mit den Weibern des Westgiebels. Die Palmette der Grabstele auf eben diesem Relief kehrt in ihrer absonderlichen Form in jener Zeit einzig an der venezianischen Stele wieder[50]).

Mit Recht hat J. Six nach Brunn's Vorgang auf die nahe Verwandtschaft hingewiesen, welche zwischen einigen Münzen von Thasos mit dem eine Nymphe raubenden Silen und dem Westgiebel von Olympia besteht[51]). Thasos stand als Kolonie von Paros mit diesem auch künstlerisch gewiss in engster Beziehung. Ein auf Thasos gefundener männlicher nackter Torso von parischem Marmor[52]) gehört zu den nächsten Verwandten der olympischen Skulpturen; er steht besonders dem Apollon des Westgiebels nahe[53]). Wahrscheinlich ist auch er parische Arbeit.

Es ist ferner in diesem Zusammenhange von Bedeutung, dass der Kopftypus des Apollon im Westgiebel gerade auf Münzen von Siphnos wiederkehrt[54]) und von keinem

---

[47]) Friederichs-Wolters Gipsabg. 241. *Samml. Sabouroff*, I, *Skulpturen*, Einl. S. 6, Anm. 6. S. 7 (mit Abbild.); hier sind die Gründe entwickelt, weshalb die Stele sicher auf die ionischen Inseln, höchst wahrscheinlich auf Paros gehört: auch ist auf die Verwandtschaft mit Olympia schon hingewiesen; auf die mit der parischen Nike hat Löwy a. a. O. 164 aufmerksam gemacht.

[48]) Ueber diese vgl. zuletzt Pottier in Dumont-Chaplain, *Céram gr.* II, p. 226ff. Ueber den ionischen Charakter vgl. *Arch. Ztg.* 1882, 350; *Samml. Sabouroff* I, Sc. E. 8.

[49]) *Mon. d. Inst.* VI, 57. Fröhner, *coll. Lecuyer* pl. 30.

[50]) *Samml. Sabouroff* Sc. E. 8.

[51]) Six im *Journ. of hell. stud.* X, 114. Vgl. Head. *hist. num.* p. 227; *Guide* pl. 12, 6; Gardner, *Types* pl. 3, 28. *Berliner Catal.* II, Tf. 4, 38.

[52]) Im Louvre, Saal des Achill Borghese, von Miller mitgebracht. Der Tors ist sehr beschädigt; das linke scheint Standbein gewesen zu sein; der l. Arm war in die Seite gestützt (vgl. den Oenomaos), der r. Oberarm seitwärts horizontal erhoben und wahrscheinlich auf Lanze oder Scepter gestützt.

[53]) Auch der Nabel zeigt die dort charakteristische Bildung. Die Pubes fehlt leider.

[54]) Weil in *Hist. u. phil. Aufsätze* E. Curtius gew. Taf. III, 1, 2. *British Museum*, *Catal. Crete* tc., pl. 27, 11. 12. Overbeck, *Apollon*, Münztaf. II, 1.

anderen Orte ein dem olympischen entfernt so ähnlicher Apollokopf bekannt ist[55]). Das kleine, aber reiche Siphnos war künstlerisch gewiss von der Nachbarinsel Paros abhängig; schon im 6. Jahrh. hatten die Siphnier sich den Marktplatz und das Prytaneion mit parischem Marmor geschmückt[56]), den parische Steinmetzen werden bearbeitet haben. Die Uebereinstimmung des siphnischen und des olympischen Apollokopfes ist also durch die gemeinsame parische Herkunft zu erklären.

Endlich seien noch einige zerstreute Denkmäler genannt, die ich wegen der Uebereinstimmung von Stil und Material als parische Arbeiten der Zeit der olympischen Skulpturen betrachten zu dürfen glaube. Zunächst drei weibliche Torse von Xanthos[57]); sie tragen den dorischen Peplos mit Ueberschlag; die Charakterisierung des schweren Stoffes, die dicken wulstigen wenig tiefen Falten sind völlig olympisch. An dem besterhaltenen Torso[58]) stimmt der Oberkörper völlig mit der Hesperide von Olympia überein, der Unterkörper — die Rechte fasst das Gewand an — ist der parischen Nike nah verwandt. Die Küste von Lykien war eine Station für die parischen Bildhauer, die nach Syrien fuhren; so erklärt sich das Vorkommen dieser Statuen in Xanthos leicht. Sie hatten vermuthlich dekorativen Zweck und gehörten so recht eigentlich in das Gebiet parischer Marmorkunst[59]).

Auch eine zweite schwebende Nike haben wir zu erwähnen. Sie ward zwar in Rom gefunden[60]), ist aber ein griechisches Originalwerk. Nike ist mit geschlossenen Füssen herabschwebend gedacht; vermuthlich war die Figur der Firstschmuck eines Giebels[61]). Sie trägt den dorischen Peplos mit Ueberschlag, dessen Enden sie — ein ächt dekoratives Motiv — mit beiden Händen fasst. Die Arbeit ist derb und nicht sonderlich sorgfältig, der Stil mit den wulstigen rundlichen Faltenrücken völlig olympisch. — Noch ein zweites parisches Originalwerk, den olympischen Skulpturen in Stil und Ausführung völlig gleich, kam in Rom zu Tage: ein Athenatorso, mit grosser schräger Aegis, sonst fast genau der Athena der Augias-Metope entsprechend[62]); sie ist sicher von demselben Künstlerkreise ausgeführt wie jene.

---

[55]) Der von Kolophon, den Weil a. a. O. No. 3 abbildet, ist zwar auch verwandt, doch lange nicht so wie der siphnische.

[56]) Herod. III 57.

[57]) A. H. Smith, *Catal. of. sculpt., British Mus.*, I, 96—98. Der Marmor ist parisch.

[58]) Ebenda 96.

[59]) Die das Gewand mit der r. und die es mit der l. Hand anfasst (No. 96. 98) waren wahrscheinlich Gegenstücke. Das Motiv ist das alte der Kunst des 6. Jahrhunderts.

[60]) Befindet sich im Konservatoren-Palast, im Saale der Funde vom Esquilin. Der Marmor ist parisch. Unterlebensgross.

[61]) Zu dieser Annahme passt auch die Art der Verwitterung.

[62]) Im Museo delle Terme zu Rom, neuerer Fund (Röm. Mitth. 1891, S. 239); parischer Marmor; der l. Unterarm war vorgestreckt, der r. gesenkt. — Naheverwandt ist auch der Torso Ludovisi, Schreiber *V. Ludov.* 29; Helbig *Führer* II 883, ein griechisches Original von parischem Marmor, wahrscheinlich auch parischer Arbeit; interessant ist die realistische Wiedergabe der Naht an der r. Seite des Peplos.

Ein Werk dieser Art haben endlich auch die Ausgrabungen von Pergamon geliefert[63]), das wohl schon vor der Attalidenzeit dahin kam, da es nicht bedeutend genug erscheint, um zu deren Kunstsammlung gehört zu haben. Es ist ein in der Art des alten Niketypus lebhaft schreitendes sich umblickendes Mädchen (leider nur Torso), das mit der Rechten wieder das Gewand anfasst. Der Ueberschlag des Peplos, an dem auch die Falte am oberen Rande zwischen den Brüsten nicht fehlt, sowie die ganze Gewandbehandlung stehen den olympischen Bildwerken nahe. Wahrscheinlich hatte auch diese Statue einst, etwa als Firstschmuck, eine dekorative Bestimmung.

Durch die weite Verbreitung der parischen Werke wird es zu erklären sein, dass auch in Etrurien bei einigen einheimischen Skulpturen eine nicht zu leugnende Verwandtschaft mit dem olympischen Stile begegnet. Als Beispiel nenne ich die für ein etruskisches Werk schöne und stattliche Grabgruppe aus Città della Pieve im Museum zu Florenz[64]); hier ist namentlich der Kopf der Frau, dann aber auch die ganze Gewandbehandlung an beiden Figuren Olympia verwandt[65]).

Wir haben die Heimath der Künstler der olympischen Tempelskulpturen festzustellen gesucht und sie auf Paros gefunden, das in jener Zeit für die dekorative Marmorarbeit weithin berühmt gewesen sein muss. Eine andere Frage ist nun aber, wie dieser parische Stil sich gebildet hat, aus welchen Elementen er erwachsen ist. Eine vollständige Behandlung derselben würde hier viel zu weit führen; doch glaube ich andeuten zu sollen, wie ich mir ihre Lösung vorstelle.

Diese parische Kunst ist keine einfache; sie hat Mischungen erfahren. Ihr Grundstock aber ist als ionisch zu bezeichnen[66]); ein Wort das einen weiten und doch sehr präzisen Begriff in sich schliesst, der sich auf eine Fülle von Denkmälern gründet. Zu den ionischen Grundeigenschaften gehört vor Allem was Brunn gleich nach dem ersten Bekanntwerden der olympischen Skulpturen[67]) erkannt und festgestellt hat: jene unbefangen natürliche Auffassung, eine Natürlichkeit, die aber „nicht eine künstlerisch geläuterte ideale, sondern ein Abbild der ungeschminkten Wirklichkeit“ ist; dann jener Naturalismus, der in dem Kahlkopf mit dem faltigen dicken Bauche und in den alten Weibern zu Tage tritt; ferner aber auch die Wildheit und das Feuer der Bewegung, die kühne verschlungene Gruppenbildung im Westgiebel, und die Typen der Kentauren selbst sowie ihr „breiter pastoser Vortrag“; bei den aufrecht stehenden Männern die Art des

---

[63]) Berlin, Magazin der pergamenischen Alterthümer. Parischer Marmor. Unterlebensgross.
[64]) *Notizie degli scavi* 1888, tav. 14; im Museo etrusco zu Florenz.
[65]) Vgl. zum Gewand besonders die sitzende Athena der Vögel-Metope.
[66]) Vgl. *Archäol. Ztg.* 1882, 363. *Preussische Jahrb.* LI (1883), 378 f.
[67]) *Sitzungsber. d. bayr. Akad.* 1877, S. 1 ff. 1878, S. 442 ff.

freien kühnen Auftretens. Andrerseits aber das Weichliche, Unakkurate, Saloppe, aller knappen Präzision Entbehrende, jener Mangel aller „Strenge specifisch plastischer Stilisirung“; auch der sog. malerische Faltenstil, der Versuch das Zufällige in den sich zusammenschiebenden wulstigen Falten wiederzugeben; und die verwandte Manier der Körperbildung, die sich zum Theil schon mit Hautfalten abgiebt, ohne das Hauptgerüste des Körpers in Biegungen und Streckungen richtig bilden zu können. Ueberhaupt die ganze Richtung die nur auf einen dekorativen Gesammteffekt zielt und sich mit diesem zufrieden giebt.

Indess auf diesen Stamm ist ein fremdes Reis gepfropft. Auch dies hat Niemand schärfer und richtiger sogleich nach der Entdeckung empfunden als Brunn. Der inneren Wahrheit dessen was er feststellte konnte es keinen Eintrag thun, wenn er, bevor die Originale genauer bekannt waren, einen äusserlichen Irrtum beging. Er erkannte in der Hesperiden-Metope einen von den Giebelfiguren total verschiedenen Stil und „ein Meisterstück peloponnesischer Skulptur“[68]), derselben der er auch eine stehende Frauengestalt des Ostgiebels zuschrieb, deren Zugehörigkeit zum Giebel damals noch nicht bekannt war[69]). In der That prägt sich gerade in diesen Stücken der starke peloponnesische oder genauer argivische Einfluss deutlich aus, welchen die parische Marmorskulptur jener Epoche in sich aufgenommen hatte[70]). Die Schule für Bronzeguss in Argos hat in der Zeit um 500 für die ruhigstehende menschliche Gestalt Typen geschaffen, die geradezu epochemachend waren und deren Einfluss sich in einem grossen Umkreise durch die ganze erste Hälfte des fünften Jahrhunderts verfolgen lässt. Den männlichen Typus habe ich in einer früheren Abhandlung festzustellen versucht[71]). Seine Einwirkung ist in Olympia namentlich in der Hesperiden-Metope an dem Atlas fühlbar, der ganz wie die Profilansicht einer Statue aus dem Kreise des Hagelaidas wirkt. Die stehenden Männer der Giebel haben weniger davon; in der Art ihres freieren kraftvollen Auftretens und in der Wiedergabe der Muskulatur stehen sie vielmehr dem sog. Omphalos-Apollon nahe, der einen scharfen Gegensatz zu dem argivischen Ideale bezeichnet[72]). Den weiblichen Typus des argivischen Kreises kennen wir durch zahlreiche peloponnesische Bronzen[73]). Er hat auf die parischen Künstler stark gewirkt. Die ganze dorische Tracht des Gewands und z. T. auch der Haare, und dazu jener charakteristische symmetrische Faltenfall, in dem Brunn den Zauber strenger Gesetzmässigkeit und das Walten eines

[68]) *Sitzungsber. d. bayr. Akad.* 1877, S. 14.

[69]) Ebenda S. 16; die Sterope, die erst „Hestia“, dann Hippodameia genannt ward.

[70]) Vgl. *50. Berliner Winckelmannsprogr.* (1890) S. 152.

[71]) *50. Berl. Winckelmannsprogr.* (1890) S. 125ff. „Eine argivische Bronze.“

[72]) Vgl. ebenda S. 150 und *Athen. Mitth.* V, S. 39.

[73]) Z. B. *Athen. Mitth.* III, Taf. 1, 1; *Arch. Ztg.* 1881, Taf. 2, 2; *Olympia* Bd. IV, *die Bronzen* No. 56; *Bull. de corr. hell.* 1891, pl. 9. 10; die vielen korinthischen Spiegelstützen des Typus *Arch. Ztg.* 1879, Taf. 12 u. a.

mathematischen Prinzips empfand[74]), und den wir durch die parischen Künstler bis zu den phönikischen Särgen verbreitet fanden, er stammt von dem argivischen Typus. Hier war er für bronzene Einzelstatuen geschaffen; jene Parier haben ihn durch ihre dekorativen Marmorarbeiten gleichsam popularisiert. In Olympia ist seine Wirkung bei allen ruhig aufrechtstehenden Frauen, am reinsten an der Hesperide zu bemerken. Der malerische ionische Faltenstil der bewegten Gestalten dieser selben Skulpturen steht in unversöhntem scharfem Gegensatze dazu. Diese Künstler vermochten nicht das angelernte Fremde mit dem Eigenen ganz zu verschmelzen. Schon hierin zeigt sich, dass sie keine führenden Geister ersten Ranges waren.

Aber auch von dem Geiste der Strenge und des Ernstes, und von der reinen Formenklarheit jener argivischen Schöpfungen ist etwas in die Köpfe der olympischen Figuren übergegangen; auch dies ist im Kopfe des Atlas besonders deutlich, den Brunn mit Recht als eine Vorstufe Polyklets bezeichnet hat[75]); der Kopf des „Greises“ vom Ostgiebel steht in seinem weichlich ionischen Realismus aber wieder im vollsten Gegensatze dazu.

Die argivische Beeinflussung ihres Stiles, welche die Parier schon nach Olympia mitbrachten, mochte hier durch die Eindrücke der Umgebung wohl noch etwas gesteigert werden. Einen direkten Einfluss der Auftraggeber erkennen wir dagegen in dem äusserlichen Typus des Herakles, der, entgegen der sonst in jener Zeit herrschenden Bildungsweise, ganz absichtlich der altpeloponnesischen Tradition folgt[76]).

Auch in Athen hat die benachbarte Schule von Argos seit der Zeit um 500 einen mächtigen Einfluss ausgeübt[77]), der sich in kleinen wie grossen Kunstwerken zeigt. Da andererseits hier auch die ionische Einwirkung eine starke war, so müssen wir nothwendig den parischen Werken von Olympia sehr verwandten Erscheinungen begegnen. Attische Bronzen und Terrakotten, welche den argivischen Einfluss ähnlich wie die olympischen Skulpturen verarbeiten, sind denn auch nicht selten[78]); er ist selbst auf den Vasen zu beobachten[79]); aber auch Marmorwerke bekunden ihn. Zwar ein schöner Jüng-

[74]) Brunn a. a. O. 14.

[75]) Brunn a. a. O. 14.

[76]) Vgl. in Roscher's *Lexikon der Myth.* I, Sp. 2154, Z. 28 ff.

[77]) Vgl. auch B. Gräf, *Athen. Mitth.* XV S. 32; *50. Berl. Winckelmannsprogr.* (1890) S. 151 Anm. 89.

[78]) Bronzen: z. B. Athenastatuette des Akroplis-Museums, ohne Kopf; Peplos nach argivischem Schema. Athena von der Akropolis, in Berlin, *Arch. Ztg.* 1873, Taf. 10. — Terrakotten: einige auf der Akropolis gefundene Statuetten und Köpfchen; von publizierten vgl. Dumont-Chaplain, *Céram. gr.* II, pl. 4 (Originale in Berlin).

[79]) In der Zeit zwischen den älteren und jüngeren mit „Euphronios“ signierten Werken findet — durch den argivischen Einfluss — eine bedeutende Umgestaltung in der Profilbildung statt, die sich bei allen Malern der Zeit mehr oder weniger deutlich zeigt. Das Kinn wird bedeutend kräftiger härter und höher, und der Mund liegt nicht mehr drin sondern springt vor. — Vgl. auch B. Gräf, *Athen. Mitth.* XV, 28 f., der die Erscheinung zu eng begrenzt.

lingskopf von der Akropolis scheint direkt aus Hagelaidas Schule zu stammen[80]); aber ein Athenatorso von ebendort ist ein ächt attisches Werk, das den fremden Einfluss ungleich selbständiger als die Parier es thaten verarbeitet[81]). Andererseits finden wir in Attika auch zuweilen den weichlichen ionischen Faltenstil sehr ähnlich wie in Olympia (besonders an einem Relief von Ikaria)[82]); ja dieser wurde die Basis der phidiasischen Faltenbehandlung am Parthenon.

Die Verwandtschaft der olympischen mit gewissen selinuntischen Skulpturen[83]) ist dagegen nur eine sehr entfernte. Ja die Kopftypen, die Gewand- und Körperbildung zeigen tiefgehende Verschiedenheiten. Jene selinuntischen Werke sind, wie ihr Stil mir zu beweisen scheint, mit der attischen Schule des Kritios in engere Verbindung zu bringen; zum parisch-olympischen Stile haben sie keine nähere Beziehung[83a]).

Wir haben bisher die Zeit der olympischen Skulpturen als feststehend vorausgesetzt; und sie ist dies auch wirklich. Doch wird es nicht unnütz sein, hier im Anschlusse an das was ich selbst früher[84]) und was Dörpfeld[85]) jüngst darüber zusammengefasst hat, die Festigkeit dieser Datierung zu betonen und genauer zu präzisieren. Der terminus ante quem ist die Schlacht von Tanagra 457 und die gewiss unmittelbar auf diese folgende Weihung des Schildes auf dem Firste des Tempels[86]). Für den terminus post quem giebt es kein so präzises Datum; doch wirken verschiedene Gründe zusammen, um auch ihn ziemlich genau zu bestimmen. Die Tradition über die Stiftung weist nach L. v. Urlichs Vermuthung auf ol. 77; allein da derartige Traditionen über den Anlass der Stiftung von Denkmälern unsicher zu sein pflegen, so wäre dies allein nur eine sehr ungenügende Basis. Wichtiger ist, dass die als Versatzmarken am Baue selbst sowol[87]) wie die an den parischen Dachziegeln[88]) vorkommenden Buchstaben keine Spur mehr von archaischem Charakter haben, wodurch bewiesen wird, dass der Bau, der mit den Skulpturen aus einem Gusse ist, in der unmittelbar vor 457 liegenden Zeit errichtet ward. Die That-

[80]) Ἐφημ. ἀρχ. 1888, Taf. 2. Vgl. *50. Berliner Winckelmannsprogr.* (1890) S. 141. 148. 151. 144.

[81]) Ἐφημερὶς ἀρχ. 1887, Taf. 8. Den attischen Charakter und die Verschiedenheit von den olympischen Statuen werde ich an anderem Orte nachweisen.

[82]) *American Journ. of archaeol.* vol. V, pl.13; vgl. hiezu ausser Olympia auch die Penelope und die Philis von Thasos.

[83]) *Arch. Ztg.* 1883, S. 240ff. (Kekulé).

[83a]) Dagegen ist die von mir im *50. Berliner Winckelm.* progr. S. 130 und Anm. 22 erwähnte hochinteressante Terracottastatue eines Mädchens in Catania wirklich dem olympischen Stile sehr nahe verwandt.

[84]) Bronzefunde von Olympia (*Abh. Berl. Akad.* 1879) S. 5.

[85]) *Olympia*, Textband II (*Baudenkmäler*) S. 20.

[86]) Purgold in *Arch. Ztg.* 1882, 183.

[87]) Bronzefunde a. a. O. habe ich an einem Geisonblocke ein A notiert; Dörpfeld a. a. O. fügt noch Δ und Β hinzu.

[88]) Vgl. *Berl. Philol. Wochenschr.* 1888, Sp. 1515.

sache, dass das Weihgeschenk des Praxiteles, an dem ein Sohn und Schüler des Hagelaidas arbeitete[89]), und ein Werk des Onatas[90]) vor den Beginn des Baues fallen[91]), stimmt sehr gut hierzu. Bestimmtere Fixierung gestattet der Stil der Skulpturen, insofern er nicht mit der jetzt durch die Ausgrabungen der Akropolis um 480 datierten Stufe der Vasenmalerei, sondern mit der jüngeren gegen 460 zu setzenden Reihe des sog. älteren schönen Stiles zusammengeht[92]). Endlich fällt auch das ins Gewicht, dass an den seit 447 gearbeiteten Metopen des Parthenon sich noch viele Anklänge an den olympischen Stil finden[93]), der also nicht lange hinter ihnen liegt.

Da als Zeit der Skulpturen sonach die unmittelbar vor 457 liegenden Jahre — wir werden wenigstens etwa fünf annehmen müssen — feststehen, so fragen wir uns schliesslich, ob dieselben nicht auch mit den politischen Verhältnissen der Zeit in Beziehung stehen. Die Weihung des Schildes nach der Schlacht bei Tanagra als Akroterion des neuen Tempels über dessen Stirnseite beweist, dass die elischen Behörden damals vollständig den Spartanern, ihrem Einflusse und ihrer Macht ergeben waren. Dies wird auch die letzten Jahre vorher nicht anders gewesen sein. Um 462/61 kapitulierte nach hartnäckigem Kampfe das von den aufständischen Messeniern und Heloten besetzte Ithome[94]) und damit war die schwer gefährdete Macht Spartas über den Peloponnes wieder befestigt; zwar Argos hatte sich mit Athen verbündet, aber Elis mit Olympia hielt noch fest zu Sparta. Dies errichtete nach dem Falle von Ithome eine mächtige Kolossalfigur des Zeus gerade vor dem im vollen Bau begriffenen Tempel Olympias[95]), an dessen Skulpturen damals gearbeitet worden sein muss. Da könnte Sparta wohl auch seinen Einfluss auf die Wahl der Gegenstände letzterer gehabt haben.

Dieser Gesichtspunkt scheint mir auf die Erklärung des bisher noch völlig räthselhaften Westgiebels ein überraschendes Licht zu werfen. Die spartanische Legende

---

[89]) Löwy, *Inschr. gr. Bildh.* 30; Zusätze S. XVIII; vgl. Robert, *Arch. Märchen* S. 97. Dass die doppelte Heimath des Praxiteles durch die Verpflanzung der Kamarinäer nach Syrakus unter Gelon veranlasst ward, bleibt doch immer das Wahrscheinlichste.

[90]) Das stolze Epigramm desselben (Paus. V, 15, 10) deutet darauf, dass das Werk nicht zu den älteren sondern den späteren des Künstlers gehört, der noch 466 für Hieron-Deinomenes arbeitete.

[91]) Vgl. *Arch. Ztg.* 1879, 44. 151. Dass die Smikythos-Basis, die über dem Bauschutt liegt, zur Datierung des Tempels nicht sicher verwendbar ist, hat Dörpfeld a. a. O. 21 richtig bemerkt.

[92]) Vgl. *Athen. Mitth.* V, S. 41. — Natürlich kommen Analogieen zu einzelnen Motiven auch schon im strengen Vasenstile vor (vgl. was Six, *Journ. of hell. stud.* X, 114ff. anführt); die entscheidenden charakteristischen Elemente aber erscheinen nur im „älteren schönen"; so die Art der Wiedergabe des Alters. Zu Motiven und Gewandung vgl. z. B. *Monum. d. Inst.* I, 10; XI, 38/39 (der Herakles); *Bull. Napol.* n. s. VI, 5, 2 (Gewandmotiv um das r. Bein); zum Kentauren-Kampf natürlich *Arch. Ztg.* 1883, Taf. 17.

[93]) Vgl. die Einzelheiten die ich *Preuss. Jahrb.* LI (1883) S. 377f. angeführt habe; auch B. Gräf, *Athen. Mitth.* XV, S. 34.

[94]) Ueber das Datum vgl. Busolt, *Griech. Geschichte* II, 475.

[95]) *Inscr. Gr. antiquiss.* 75.

über die erste Ursache der Messenierkriege erzählte bekanntlich[96]), dass bei einem Opferfeste in dem Messeniern und Spartanern gemeinsamen Heiligthume der Artemis Limnatis die rohen Messenier sich an den anwesenden lakonischen Jungfrauen vergriffen und sie geschändet hätten; die zu Hilfe eilenden Spartaner und ihr König Teleklos werden getödtet. Diese Missethat ward durch die Messenierkriege gerächt; und wir dürfen hinzusetzen, dass nach der spartanischen religiösen Auffassung ohne Zweifel Apollon es war, der die an seiner Schwester und an den seinem Schutze befohlenen Lakedämoniern verübte Unbill strafen musste. Sollte nicht der Kentaurenkampf im Westgiebel desjenigen Tempels, der das gemeinsame Heiligthum aller unter der Vormacht Spartas vereinten Peloponnesier war, auf jene Legende und auf die soeben beendeten neuen Messenierkämpfe Bezug nehmen? Historische Vorgänge durch analoge mythische zu symbolisieren, war bei den Griechen ja beliebt. Und was stellt der Westgiebel denn dar? v. Wilamowitz hat zweifellos Recht, wenn er die thessalische Kentauromachie der Lapithen bei der Hochzeit des Peirithoos für ausgeschlossen und in Olympia unmöglich, also die überlieferte Deutung für falsch hält[97]). In der That ist auch von einer Hochzeit und ihrem Hauptrequisit, einer Braut, keine Spur zu erkennen[98]); wir sehen vielmehr, dass vier gleichartige Weiber, von denen keine den Brautschleier hat von Kentauren angefallen werden. Auch von den Helden, welche den Frauen zu Hilfe eilen, ist keiner als Hauptperson, als Bräutigam hervorgehoben. Nur dass die Scene bei einem Opferschmause spielt, wo die geilen Kentauren plötzlich den Gottesfrieden brechen, ist angedeutet durch das Opfer-Beil in der Hand des einen Helden, auch durch den Opferdiener oder Mundschenk, den schönen Knaben, und durch die Pfühle[99]), auf denen die alten Weiber, vermuthlich die Ammen der jungen Frauen — vergleiche die Amme hinter Elektra auf dem „melischen“ Relief —, liegen. In der Mitte erscheint als der Hort der Verletzten der Rächer Apoll[100]), ohne Zweifel Apollon als Thesmios, d. h. als Schützer des Gottesfriedens des olympischen Festes, als welcher er hoher Verehrung in

---

[96]) Vgl. Pausan. IV, 4, 2; Strabo VI p. 257; Müller *Fragm. hist.* II p. 219 (Heraklides); daraus dass Ephoros bei Strabo VI p. 279 nur den Tod des Teleklos als die Hauptsache erwähnt, ist nicht mit Busolt *Gr. Gesch.* 1. 153 zu schliessen, dass er die Schändung der Jungfrauen noch nicht gekannt habe.

[97]) v. Wilamowitz, *Euripides Herakles* I, S. 305, Anm. 74.

[98]) Wirkliche Darstellungen der beim Hochzeitsmahle des Peirithoos entbrannten Kentaurenschlacht der Lapithen hat die ionisch-attische Malerei der ersten Hälfte des 5. Jahrh. geschaffen: die attischen Vasen *Arch. Ztg.* 1883, Taf. 17. 18; Heydemann, *aus Ober- und Mittelitalien* Taf. 3, 1 sowie die Parthenonmetopen (vgl. Sauer im *Jahrb. d. Inst.* VI 91) weisen auf grössere Gemälde jener Art als Vorbilder. Diese waren natürlich auch den olympisch-parischen Künstlern bekannt und haben sie sicherlich bei Darstellung der verwandten Sage beeinflusst.

[99]) Diese werden dem Einfluss der in der vorigen Anm. genannten Hochzeitsfestdarstellungen zuzuschreiben sein (vgl. *Arch. Ztg.* 1883 Taf. 18); sie passten ja auch zum Opferschmause.

[100]) Gegen den letzten verunglückten Versuch von Sauer, die Mittelfigur als Peirithoos zu deuten (*Jahrb. d. Inst.* VI, 1891, S. 91 ff.) vgl. was Treu (ebenda S. 108) bemerkte.

der Altis genoss[101]). Genau dieselbe Sage ist nun aber in dem benachbarten Phigalia dargestellt[102]). Auch hier ist es eine Reihe von Weibern, auf welche die Kentauren ihre Angriffe machen; dass die Scene bei einem religiösen Feste vor sich geht, ist durch das Idol einer Göttin angedeutet. Auch hier eilt Apollon, und mit ihm Artemis, als Rächer herbei. Wir haben es in beiden Fällen offenbar mit einer lokalen, später vergessenen und nicht aufgezeichneten Sage aus der Gegend des Alpheiosthales zu thun. Diese aus den Denkmälern rekonstruierte Sage aber entspricht genau jener Legende vom Messenierkrieg; ja letztere ist vielleicht erst nach ersterer gebildet worden. Man begreift nun, wie nahe es lag, diese Kentaurensage mit Anspielung auf die überwundenen Messenier im Giebel des olympischen Tempels zur Darstellung zu bringen. Dieser sollte weithin verkünden, dass mit Apollon's Schutze niedergeworfen wird, wer den Frieden des unter Sparta's Führung vereinten Peloponnes zu brechen wagt.

Die parischen Künstler haben den Auftrag auf's lebendigste durchgeführt. Doch in der eigenthümlich starren Gestalt des Apollon in der Mitte, der, den Kopf scharf wendend, die Rechte wagerecht ausstreckt, die Linke gerade gesenkt hält, scheint ihnen ein fremdes Vorbild vorgeschwebt zu haben: es ist schwerlich zufällig, dass diese Figur ganz übereinstimmt mit der des schützenden Sonnengottes Horus, den die Griechen mit ihrem Apollon identificirten[102a]), und des Ammon auf ägyptischen und diese nachahmenden phönikischen Monumenten, die den kämpfenden König darstellen[103]). Wohl mag einer der in Olympia arbeitenden Parier schon in Syrien drüben gewesen sein, um dort einen Sarkophag auszuhauen wie den, von dessen Fragmente unsere Betrachtung ausging; von dort mag ihm jenes Bild des Horus-Apollon als Schirmers und Rächers im Sinne geblieben sein.

Um aber mit einem anmuthigen, freundlichen Werke zu schliessen, sei dieser Epilog einem kleinen Kopfe gewidmet, den ich früher einmal in eine falsche Beziehung zu den olympischen Skulpturen gebracht habe[104]), und der deshalb hier seine Stelle finden möge. Ich urtheilte damals nur nach der Erinnerung an das Stück, das ich einmal flüchtig gesehen hatte; dies und die geringe Uebung, die mein Auge damals hatte, mögen meinem Fehler als mildernde Umstände dienen.

---

[101]) Vgl. Otfr. Müller, *Dorier* I², 254.

[102]) Worauf schon v. Wilamowitz a. a. O. hinweist.

[102a]) Herod. II 144.

[103]) Vgl. Lepsius, *Denkm.* III, 139a. 183. 184. 186. 195b. c. 204e u. A. Der Gott streckt dem König immer das Sichelschwert hin. Der seit dem neuen Reiche sehr beliebte Typus ward von den Phönikern natürlich nachgeahmt (vgl. die Silberschale Cesnola, *Salaminia* p. 53).

[104]) *Athen. Mitth.* V, S. 40, Anm. 1.

Das Köpfchen sah ich zuerst 1878 in Gesellschaft von Lolling und Löschcke auf der Stelle des alten Brauron, wo es kurz vorher gefunden worden war. Später kam es in Privatbesitz nach Deutschland; Abgüsse giebt es in Berlin und nach einem solchen ist unsere Tafel III gemacht.

Das Material ist pentelischer Marmor. Ergänzt sind der grössere Theil der Nase, ein Stück der Oberlippe und der rechten Augenbraue. Der Kopf ist von einer Statuette von ein Drittel Lebensgrösse abgebrochen (die Gesichtslänge beträgt 63 mm, die Kopfhöhe 83 mm). Er ist nach seiner Rechten gewendet; das Haar an der r. Nebenseite ist in der Gegend des Ohrs weniger sorgfältig gearbeitet, woraus wol zu schliessen ist, dass der r. Arm hoch erhoben war. Es ist ein Knabe dargestellt mit kurzem Lockenhaar und einem Zopfe längs des Scheitels. Die Ausführung ist nicht allzu sorgfältig, aber von grosser Frische und voll feiner Empfindung. An Hals und Wangen sind einige Raspelspuren deutlich.

Durch Vergleiche ist es möglich, die Zeit der Ausführung dieses Kopfes ziemlich genau zu bestimmen. Dass er ein köstliches Originalwerk und zwar noch des 5. Jahrh. ist, sagt der erste Blick. Völlig beweisend dafür ist der Schnitt der grossen Augen, die Bildung der Lider und der Umgebung derselben; sowie der Stil des Haares. Dieses hatte mich damals lebhaft an die Ringellocken des „Greises“ im Ostgiebel von Olympia erinnert, und in der That folgt diese Lockenbehandlung auch noch derselben dort in Olympia sichtbaren Tradition, nur liegt etwa ein Lebensalter zwischen beiden Werken. Denn unser Köpfchen muss in die Zeit um 420 gehören. Seine nächste Parallele ist der neugefundene eben um diese Zeit datierbare schöne Kopf vom Heraion bei Argos[105]). Dieser stellt ein junges Mädchen dar[106]), das aber wie unser Knabe vorne auf dem Scheitel einen Zopf hat[107]); hinter der Binde setzt sich dieser indess nicht fort. Einen ganz gleichartigen Scheitelzopf hat eine der Korai des Erechtheions, die um dieselbe Zeit zu datieren sind. Auch die stark wellige Behandlung der Haare ist an den verglichenen Skulpturen analog. Mit dem Kopfe vom Heraion ist der unsrige noch besonders durch den Schnitt der Augen, die Bildung der Lider und der Thränenkarunkel, ferner durch den überaus lieblichen Mund und das flache Kinngrübchen verbunden. Geringere derbere Werke, die aber denselben Stilcharakter tragen und in dieselbe Epoche gehören, sind der eine wohlerhaltene Kopf der Nikebalustrade und die Amazonenköpfe des Frieses von Phigalia. Unser Köpfchen von Brauron ist neben dem vom Heraion bei weitem das feinste erhaltene Produkt dieser Stilrichtung.

Wir dürfen diese zweifellos als eine attische bezeichnen. Auch das im Heraion

---

[105]) Waldstein, *Excavat. at the Heraion of Argos* I, pl. 4. 5. In Abgüssen verbreitet.

[106]) Natürlich nicht Hera wie Waldstein will; vielleicht Hebe.

[107]) Waldstein p. 12 erkennt nicht einmal den Zopf und macht einen unglaublichen Vergleich mit dem charakteristischen Stirnhaar des polykletischen Doryphorostypus.

gefundene Stück ist attisch, wie es die meisten der mir bis jetzt bekannten Marmorskulpturen von jener Stelle sicherlich sind[108]). Die zahlreichen Fragmente kleinerer Figuren, die schon vor den neuen amerikanischen Ausgrabungen gefunden sind und vom Schmucke des Tempels herrühren, sind von pentelischem Marmor und einer den Skulpturen des Niketempels und Erechtheions nächst verwandten Arbeit. Auch einige Fragmente von parischem Marmor zeigen durchaus denselben Stil[109]). Die Sima des Tempels, ebenfalls von pentelischem Marmor, steht in der Arbeit der des Apollotempels auf Delos (der wahrscheinlich in die Zeit gleich nach 425 fällt[110]), besonders nahe. Alle diese Skulpturen haben mit Polyklet und seiner Schule nicht das geringste zu thun[111]). Sie sind vielmehr ein interessanter Beleg dafür, dass man im Peloponnes, wenn es sich um dekorative Marmorwerke handelte, selbst um 420 noch, ganz wie früher, sich nach auswärts wandte; und zwar ist jetzt Athen, statt Paros, der Centralplatz für dergleichen geworden. Auch drüben in Phönizien, an den Sarkophagen der Grossen von Sidon, erscheint von nun an nicht mehr local parische, sondern attische Kunst, in welcher die parische aufgegangen ist.

Doch um zu unserem Köpfchen zurückzukehren: wen stellt es dar? Der Zopf bezeichnet offenbar nur die Jugend des Knaben; er findet sich selten in so früher Zeit an Knaben; doch kann ich eine Grabstele des 4. Jahrh. aus Argos nennen, wo ein allein dargestellter stehender Knabe einen ebensolchen Zopf hat[112]). Ich möchte in dem brauronischen Kopfe einen Eros vermuthen. Das schmalwangige feine Gesicht, der Ernst sowohl wie die feine Anmuth desselben und sein Lockenhaar scheinen mir dazu am besten zu passen. Ein Eros wäre gewiss auch ein der Brauronia, der Göttin der Mädchen und Frauen, genehmes Weihgeschenk gewesen. Ein bekannter Typus sogenannter melischer Reliefs stellt eine Göttin mit Rehkalb, also wohl Artemis, in Begleitung von Eros auf einem von Greifen gezogenen Wagen dar[113]). Eros hatte in Phlya einen alten Kult; leicht mochte eine Frau von dort der benachbarten Brauronia eine Erosstatuette stiften.

Ist unsere Vermuthung richtig, so würde das brauronische Köpfchen eine interessante Vorstufe der bekannten Erostypen des 4. Jahrhunderts darstellen. Der palatinische

---

[108]) Vgl. was ich früher in den *Athen. Mitth.* III (1878), S. 296 über diese bemerkte; später, als sie in einem Museum zu Argos aufgestellt worden waren, habe ich sie wiedergesehen und genauer untersucht. Die von den Amerikanern gefundnen Stücke kenne ich noch nicht.

[109]) So die Fragmente einer prachtvollen schwebenden Nike.

[110]) Vgl. *Arch. Ztg.* 1882, 363.

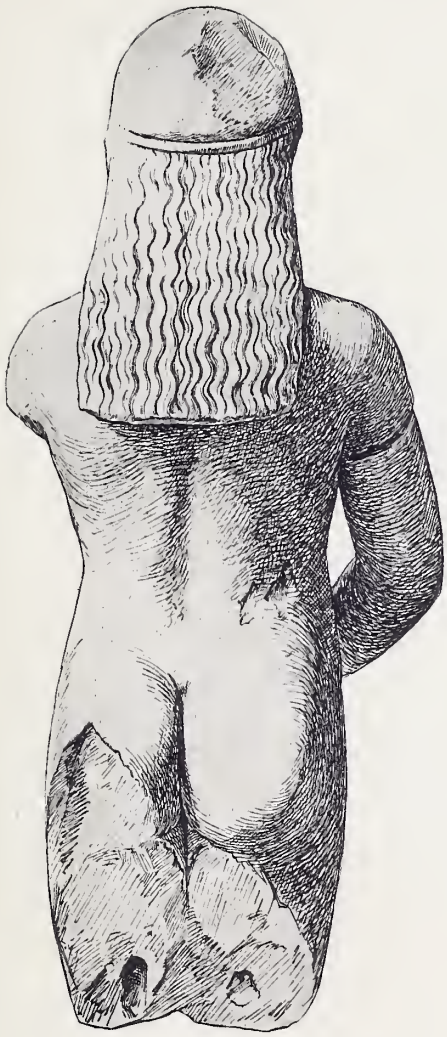
[111]) Was Waldstein über das Verhältniss des Kopfes zu Polyklet vorbringt ist nichts als leere Phrase.

[112]) Im Museum zu Argos No. 503, mit der Inschrift Κηφισόδοτος (erwähnt *Arch. Anzeiger* 1855, S. 57, 4).

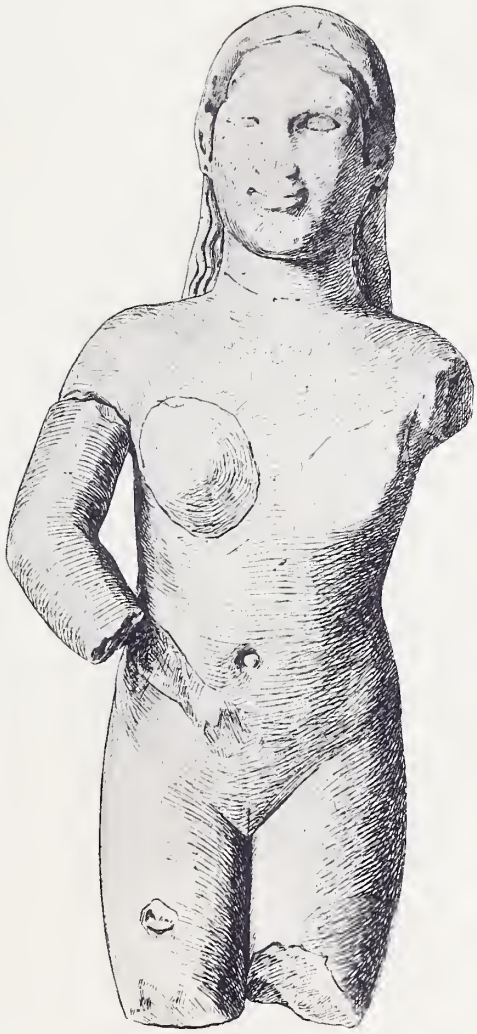
[113]) *Mon. d. Inst.* I, 18, 1. *Bull. de corr. hell.* III p. 13. Vgl. *Samml. Sabouroff*, Vasen Einl. S. 15 f.

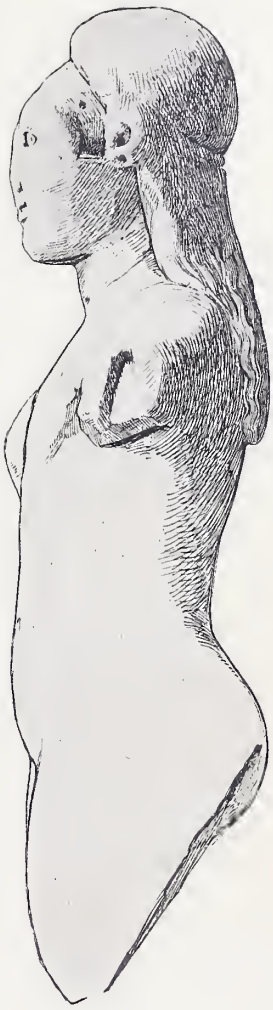
Erostorso[114]) zeigt den Rest ähnlicher kurzer Locken wie unser Kopf; der Eros von Centocelle hat den Zopf auf dem Scheitel und ebenso der lysippische Bogenspanner[115]); sie folgen dem in dem brauronischen Köpfchen vorgebildeten Typus. Dieses ragt indess über alles Spätere hervor durch jenen Reiz der Strenge und durch jene stille Vornehmheit, welche alle Werke kennzeichnet, die noch an Phidias Richtung anknüpfen.

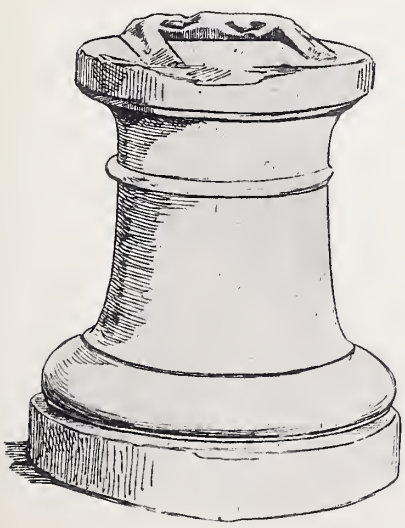
[114]) Roscher's *Lexikon d. Myth.* I, 1360.
[115]) Ebenda 1362 f.



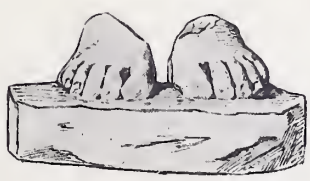
3





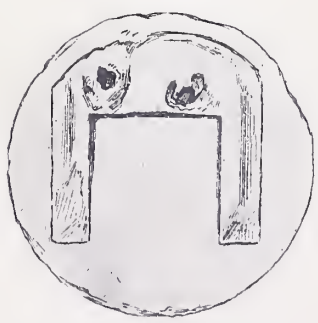


4



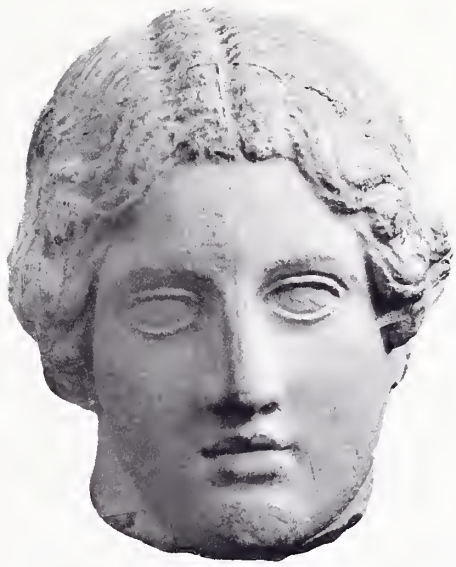
1

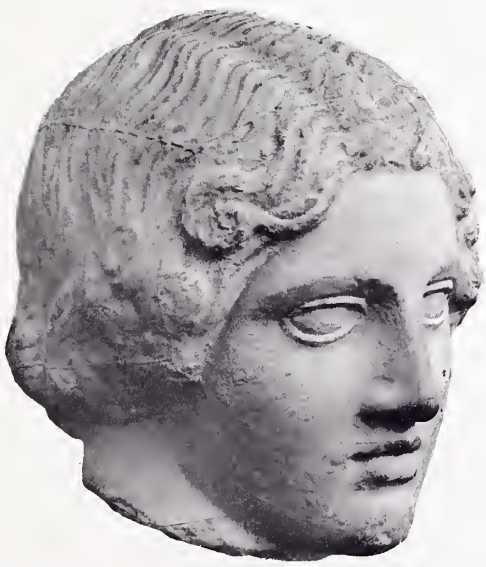
2



5

Fragment eines Sarcophags in Berlin.





Kopf von Brauron in Attica.

28.-/372

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00446 2079

VERLAG VON GEORG REIMER IN BERLIN
zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

ARCHITEKTONISCHE STUDIEN

VON

SERGIUS ANDREJEWITSCH IWANOFF

MIT ERLAEUTERUNGEN

VON

RICHARD BOHN

HERAUSGEGEBEN VOM

KAISERLICH DEUTSCHEN ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUT

Erster Theil

mit 44 Tafeln gr. Folio in zwei Mappen
und einem Text in russischer und deutscher Sprache.

Preis: Mk. 96.

ÜBER DAS BILDNIS ALEXANDERS DES GROSSEN

ZWEIUNDFÜNFZIGSTES PROGRAMM

ZUM

WINCKELMANNSFESTE

DER

ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

FRIEDRICH KOEPP

Mit 3 Tafeln und 20 Abbildungen im Text.

Preis: 3 Mk.

JAHRBUCH

DES

KAISERLICH DEUTSCHEN ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS

ERGÄNZUNGSHEFT I

DIE

CALENDERBILDER

DES CHRONOGRAPHEN VOM JAHRE 354

HERAUSGEGEBEN

VON

JOSEF STRZYGOWSKI

MIT 30 TAFELN.

Preis: 30 Mark.

ERGÄNZUNGSHEFT II

ALTERTÜMER VON AEGAE

UNTER MITWIRKUNG VON CARL SCHUCHHARDT

HERAUSGEGEBEN

VON

RICHARD BOHN

MIT 75 ABBILDUNGEN.

Preis: 24 Mark.